Alexandra Titu

experimentul în arta românească după 1960

Editura Meridiane

Cartea a apărut cu sprijinul
MINISTERULUI CULTURII ȘI CULTELOR

Alexandra Titu

experimentul în arta românească după 1960

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 2003

Pe copertă
MARILENA PREDA SÂNC
Globul, obiecte, 1999

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
TITU, ALEXANDRA
Experimentul în arta românească după 1960 / Alexandra Titu. – Bucureşti: Meridiane, 2003
Index.
Bibliogr.
ISBN 973-33-0484-0

73(498)

© Editura Meridiane, 2003
pentru prezenta ediţie

ISBN 973-33-0484-0

CUVÂNT ÎNAINTE

Termenul de experimentalism este astăzi foarte actual şi acoperă o arie de fenomene diferite, al căror liant este miza cunoaşterii, a interogării şi a referirii (critice) la realităţile universului concret, al naturii, istoriei şi culturii, şi distanţarea faţă de etapele cunoaşterii deja parcurse, şi de jaloanele lor devenite patrimoniu static. Experimentalismul apare aşadar ca manifestarea cea mai dinamică a culturii, cel mai strâns legată de contextul concret al civilizaţiei, pe care o generează şi de care depinde pentru a-şi susţine, instrumental, explorările, prospecţiunea.

Experimentul artistic, la rândul său, este foarte divers, iar zonele sale de manifestare se modifică şi se deplasează o dată cu orientarea prospecţiunii ştiinţifice. Dincolo de aspectul captivant intrinsec al artei generate de predispoziţia experimentală, acest segment al artei contemporane conţine seturile de probleme dintre cele mai relevante şi mai imperative ale culturii ultimului secol – şi care continuă să schiţeze orientarea secolului tocmai inaugurat. Printre cele mai importante sunt problema relaţiei dintre tradiţie şi actualitate, dintre zonele de emergenţă ale modelelor culturale şi periferii, şi, imediat, între tendinţele universale şi cele localizante, între cultura elitară şi cea de masă/pentru mase (dirijată, manipulată), şi, constanta problemă a relaţiilor dintre universul dat şi construit, universul obiectiv şi subiectul, a cărui poziţie actuală este aceea de a-şi conştientiza capacitatea de explorare, în cadrul sistemelor de convenţii, a relaţiilor interpretative, în fine, problematica din

ce în ce mai importantă pentru definirea locului faptului de artă, a comunicării.

Mi s-a părut importantă schimbarea atitudinii față de tradiție, în tendințele convergente ale experimentalismului și anvangardismului recurent. Tradiția nu mai este privită ca o inerție legitimă, care orientează vectorul evoluției culturale, ea devine un patrimoniu de soluții provizorii, date aceloraşi somații ale existenței, și termenii referinței, recuperării sau criticii retrospective sunt cei de validare sau de reactualizare aleatorie.

Apelul la tradiție este mai ales o conștientizare a mecanismelor de funcționare a instituirii strategiilor interioare ale culturii (ale mitului, operaționalității simbolice, gândirii științifice) și o fondare a faptului de artă pe cunoașterea acestor mecanisme, puse în evidență de lectura și perspectiva hermeneuticii asupra tradiției. Am urmărit cum, în acest orizont al dependențelor de contextul complex, în care perspectiva epistemologică se confruntă cu sau direcționează perpsectiva socială și politică, experimentalismul este un mod de manifestare creativă, un comportament care se sustrage politicului. În adevăr, plecând de la realitatea că majoritatea formelor de artă ale contemporaneității – inclusiv abstracționismul, ca o reducție în limbaj –, dar, mai cu seamă, realismele mijlocului de secol, se colorează de încărcătura politică, integrantă, asumată din start, în chiar motivația și conținutul imaginii (realismul) sau învestite de strategiile culturale (expresionismul abstract al anilor '50), experimentalismul apare ca forma cea mai liberă de artă, forma de artă rezistând presiunii angajamentelor politice, chiar dacă, uneori, decis implicată în social, în critica sau modelarea lui.

Orientat înspre un viitor, chiar degajat de mirajul, de mitul contraeshatologic al progresului continuu, erxperimentalismul transgresează mereu prezentul, fiind mai ales prospectiv, și bazat pe interogație. Însăși fondarea sa pe interogație adresată palierelor realității îl definește ca o atitudine deschisă, ca un focar de interdependență față de obiectul interogării și liber de orice sarcină exterioară – politică sau comercială. El nu intră decât critic în jocul simulaționist al culturii postmoderne, căci nu se interesează

decât la modul curiozității științifice (în sensul convergenței metodologice a științelor pozitive sau umaniste) despre destinul semnelor și chiar, îndreptat spre comunicare, miza experimentului cultural (artistic) se referă mai ales la mecanismele și sistemele funcționării comunicării decât la manipularea ei (în cadrele ei). Dar, tocmai prin acest complex motivațional, experimentalismul s-a dovedit cea mai operantă și uneori, mai explozivă formă subminativă, conținând, în libertatea sa fundamentală față de orice dogmă, sâmburele disidenței. Ori, pentru culturile din Estul Europei, confruntate cu rigorile culturii dirijate, centripet și autoritar politizate, acest nucleu de disidență intrinsecă și nonretorică a furnizat una dintre motivațiile majore pentru practica acestor tehnici ale rupturii.

Am urmărit, însă, și modul în care, dincolo de separarea prin aceeași rigiditate dogmatică a unui universalism proletcultist, de sursele tradiționale ale originalității, artiștii novatori au găsit soluții de a suda, prin experimente ingenioase, sofisticate și, uneori, tulburătoare, noutatea absolută și fondurile (stratificate) ale tradiției. Aceeași tehnică frapantă a suprapunerii între ruptură și sutură, între universalism și intensitatea identificării localizante fixează la nivelul experimentului (în măsura în care conceptul de experiment și cel de fixitate pot fi compatibile) nucleul cel mai fecund al participării la cultura globală, formula cea mai flexibilă de a asimila și a depăși presiunea mișcărilor aculturante împăcând aspirațiile spre integrare (care contrazic mișcările disidenței postcoloniale) și tendițele autodefinirii (implicate de cultul pentru marginal al postmodernității).

Acestea sunt bazele selectării unor direcții ale artei românești de după hiatusul anilor '50, în care se reiau atitudinile artistice deja formulate de primele aderențe la modernism în care inovația își regăsește locul întâi și formulează cel mai limpede aspirațiile întregii societăți spre un europenism definit în termenii civilizației, dreptului și culturii, ca spațiu al democrației, progresului tehnologic și libertății teoretice. Această afirmare care implică apartenența la europenism, continuând o orientare conturată în zorii modernității, nu face decât să formuleze aspirația spre

interferarea celui mai recent universalism, operant în cea de a doua jumătate a secolului XX.

Am căutat să pun în evidență cum s-au restabilit orizontalele sincronizării culturale, și cum, cu minime decalaje, în anii '60 și '70, arta românească s-a integrat în problematica culturii universale. Experimentalismul a mobilizat artiștii mai ales datorită caracterului său independent de contextul politic – în măsura în care o manifestare culturală poate fi liberă de contextul său –, și cum tocmai datorită acestei calități a funcționat ca atitudine politică, formulând, prin dubla sa condiție, inovatoare și independentă, paradigmele frondei. Totuși, chiar în acești ani, ai coexistenței cu climatul politic totalitar și cu strategiile foarte bine articulate ale manipulării imaginii de către mediile politice, chiar artiștii implicați în spectaculoasa disidență culturală, au găsit formele unui angajament social, de pe pozițiile unui modernism târziu, tinzând la modelarea ambientului social și la conștientizarea valorii culturale a individului angrenat în mecanismul abstract al producției moderne. Această ofensivă în care regăsim alături artiștii grupului Sigma din Timișoara, pe Mircea Spătaru din Cluj, pe Geta Brătescu din București (vizând spațiul urban), pe criticul Mihai Drișcu și Vigh Istvan, pe Corneliu Vasilescu, Lucian Georgescu, din București, pe Mihai Olos din Baia Mare (vizând spațiul producției industriale) perpetuează spiritul utopiei moderniste, într-o epocă în care, deja, valul creației postmoderniste, anunțând contrautopia postapocaliptică (cum o definește Gianni Vattimo), sentimentul postistoric definea noul climat cultural. Optimismul utopist persistent în spațiul geopolitic delimitat de cortina de fier, în luptă cu sentimentul anacronicității și decalajului, avea o dublă sursă. Pe de-o parte, transformările radicale, consumate pe termen foarte scurt, ce au atins societatea românească în anii '60 (anii definitivării procesului de colectivizare forțată a proprietății agricole) și '60-'70 (anii industrializării masive) lăsau loc unor dezrădăcinări culturale și creau nevoia unei implicări a artiștilor, chiar somau la o anume implicare. Întreg spațiul noilor orașe (cartiere) muncitorești, al marilor unități industriale, constituit în condiții precare, în timp rapid, și suferind de antiestetismul

funciar al primului industrialism lipsit de preocuparea elaborării unei estetici proprii, așteptau soluțiile artei. Pe de altă parte, oricât de vag formulată, oricât de depărtată, proiecția unui viitor al eliberării de totalitarism deschidea această cultură, disidentă prin propria sa existență în sânul culturii dirijate, spre un orizont al speranței, spre un progres ideal, spre o așteptare în limitele istoriei (căci orice revoluție sau schimbare de structură politică aparțin inevitabil istoriei). Antiutopia, conștiința germenului autodistructiv conținut de mitul progresului, de mitul democrației ilimitate, de mitul libertății totale, de orizontul închis al consumismului ating arta românească (arta Estului european ieșit din vechea sa dictatură) abia în ultimul deceniu al secolului XX, și tot atunci, experimentalismul își abandonează serenitatea apolitismului afișat, pentru a îngloba conștiința politică, fie ca pe o fractură interioară, față de propriile tradiții, fie ca autoanaliză (ironică, denunțătoare), fie ca atitudine față de istoria formulată ca neocolonialism și jucată, în anii '90, chiar în perimetrul Balcanilor pentru a se extinde în secolul XXI în Orientul Mijlociu. Asumarea jocului liber și ironic cu propriile mituri fondatoare și cu miturile regimului tocmai destabilizat îi are ca protagoniști pe membrii grupului subReal, pe Teodor Graur și Olimpiu Bandalac, reuniți pentru scurt timp în grupul Euroartist, pe Dan Perjovschi. Persisită angajamentele sociale (proiectul Roxanei Trestioreanu, *Închisoarea*, proiectele din grupul „01.01.01..." semnate de subReal, Marilena Preda Sânc, Teodor Graur, Sandor Bartha, Marcel Bunea etc.).

Angajamentul politic postcolonialist reunește pe Marilena Preda Sânc, cunoscută artistă feministă (video-filmul *Remaping the Word),* pe Teodor Graur (instalațiile din ciclul despre imigrație, sau acțiunea *Speaking to Europe*), pe foarte tânărul Sorin Lupșa (video pelicula *București-Kabul, două capitale ale mileniului trei).*

Interesul pentru temele încă actuale pentru cultura occidentală, a cărei deplasare aculturantă este favorizată de fărâmițarea marilor structuri statale, a culturilor consolidate istoric – temele marginalilor etnici, ale marginalilor sociali, confesionali, sexuali –, atinge fie și sporadic conul de interes al artiștilor români în perioada cea mai recentă. Ac-

cesul la noile instrumentare mediatice, la comunicare îi acaparează în aceeaşi măsură pe artiştii experimentalişti. Pe parcurs, pe măsură ce experimentul încetează să se mai suprapună strict peste semnalmentele noilor tehnologii, el redobândeşte terenul genurilor tradiţionale.

S-a enunţat frecvent, o dată cu angajarea unor discuţii ample în jurul termenului istorist de postmodernism – care încearcă la nivelul deceniului zece să epuizeze dezbaterile circumscrise în România strict de revistele de specialitate în anii optzeci – declinul experimentalismului, despre consumarea rolului prospecţiunii într-un moment, când, dominată de poziţionările lecturii hermeneutice, de strategiile exfundării şi legitimării pur culturale, civilizaţia pare să se desolidarizeze nu numai de hipnoza conţinută de mitul progresului absolut, ci şi de tenacitatea convertirii prospecţiunii ştiinţifice în instrumentar de civilizaţie. Semnalele trase de ecologism, conştiinţa limitelor planetei şi subiectului dezafectează optimismul care conferea experimentului pur graţia dezimplicării sale din responsabilitatea etică şi morală. Totuşi, decăzut în social şi politic, angajat polemic, contaminat de retorismul unei societăţi a vacarmului comunicaţional, experimentul rămâne direcţia deschisă a culturii, locul cultural al căutării soluţiilor pentru toate aceste somaţii postprogresiste.

Am încercat să urmăresc pe parcursul capitolelor dedicate dimensiunilor concrete ale dezbaterii artistice felul în care toate aceste seturi de motivaţii schimbă opţiunile de limbaj, modul în care conţinuturile se regăsesc, persistă, modelează soluţiile formale, şi cum dihotomia modernistă între sistemul de formalizare şi conţinut se dizolvă. Persistenţa acestui filon de-a lungul unei istorii culturale de patru decenii, care nu a fost nici săracă în evenimente (chiar dacă puţin cunoscute în lume), nici monotonă, a conturat răspunsuri specifice unui spaţiu localizat istoric, cultural, geopolitic, iar aceste mărci ale unei originalităţi conştiente de sine, în condiţiile decalajelor şi rupturilor succesive, dincolo de orice alibi istoric, tind să-şi ocupe locul într-un concert universal, cu toate entuziasmele, reticenţele şi rezistenţele normale într-o cultură plurivocă şi democratică.

Sinteza de faţă urmează unui proces de cercetare asupra acestui segment al artei româneşti contemporane, desfăşurat pe mai mult de un deceniu, şi care prelungeşte experienţa unor fapte trăite la timpul lor, alături de artiştii care au practicat experimentul. Aceste cercetări au fost întâi concretizate într-o amplă expoziţie retrospectivă şi prospectivă, în 1996 („Experiment. Arta românească după 1960"), susţinută de Centrul Soros pentru Artă Contemporană şi deschisă în sălile de la etajele 3/4, Teatrul Naţional Bucureşti, şi apoi la Muzeul donaţiilor (astăzi desfiinţat) şi Muzeul Naţional de Artă din Cluj.

În 1997 a apărut catalogul acestei expoziţii, cuprinzând în jur de şase sute de imagini, recuperate din precarele arhive ale artei experimentale româneşti, un grupaj de texte de antologie, semnalând prezenţa în presa de specialitate a acestor fenomene elitare, şi mai multe texte critice realizate special pentru catalog, semnate de critici angajaţi în susţinerea fenomenului inovativ în arta românească, activi în anii '90.

Mulţumesc pe această cale tuturor celor care, atunci şi în cazul acestui volum, mi-au pus la dispoziţie arhivele documentare (Artexpo, CSAC, Muzeul de Artă din Timişoara) şi artiştilor de la care provin cele mai multe dintre materialele astfel recuperate şi introduse în circuitul istoriei artei româneşti. Mulţumesc, de asemenea, tuturor celor care au contribuit la culegerea informaţiilor şi sistematizarea lor, dintre care cea mai importantă colaborare a fost cea a criticului şi istoricului de artă Ioan Horga, a criticului şi istoricului de artă Ioana Vlasiu, pentru cronologie, antologia de texte documentare, şi a Marilenei Peda Sânc pentru selectarea materialului fotografic, ca şi întregului colectiv implicat în realizarea catalogului *Experiment. Arta românească după 1960*, devenit unul dintre instrumentele de lucru utile vizând istoriea recentă a artei româneşti. Mulţumesc, tot pe această cale, conducătorului doctoratului meu, care s-a materializat în acest studiu, prof. univ. dr. Gheorghe Achiţei, şi tuturor celor care au contribuit la transpunerea şi definitivarea acestui text.

Capitolul I

EXPERIMENTALISMUL – UN CONCEPT DESCHIS

Căutând printre „conceptele integrative" ale culturii contemporane, cu secțiunile ei temporale ale modernității și postmodernității, ca etape de continuare inevitabilă și de transformare impusă de evoluții și contradicții, inevitabile la rândul lor – un concept care să-și păstreze operativitatea, caracterul creator hrănit din și hrănind procesul schimbării însuși, m-am oprit în lucrarea de față asupra experimentului.

Ca un prim reper în definirea experimentalismului ca atitudine, să semnalăm solidaritatea sa cu experiența nemijlocită a realității, accesul la instrumentare cognitive, perceptive și intelectuale, antrenate într-o relație de succesive mutări de perspectivă, depășiri ale vechilor premise și abandonări ale unor soluții și, mai ales, concluzii perimate, într-o linearitate definită ca progres. Ne aflăm în fața unei atitudini față de adevăr și realitate, care avantajează realitatea, în fața adevărului, mereu pus în cauză, și relativizat înainte cu mult ca teoriile (și ecuațiile) relativității să fie formulate tranșant, în prima parte a secolului XX. Experimentalismul este, așadar, atitudinea prin care cunoașterea se emancipează din dependența față de un adevăr imuabil, transtemporal, transcendent, pentru a-și restrânge și focaliza demersul înțelegerii asupra unor adevăruri valabile – funcționale – în anumite segmente ale realității. Mai precis, ne aflăm în fața unei cunoașteri care își coboară punctul de interes în incidența complexului tranzitoriu, tangibil, al realității naturii și istoriei, ca spațiu și timp strict

al experienței umane. Din această coborâre de perspectivă la realitate (realitățile controlate, cantitativ și calitativ) a decurs ca o consecință inevitabilă restrângerea asupra segmentului experienței controlate.

Este tentant să considerăm experimentul ca una dintre condițiile constante ale creației artistice și ale activității gnoseologice. Gândire rațională și gândire experimentală, iată cele două alternative, în relația lor dialectică, din a căror colaborare reciproc critică și evolutivă se construiește universul modern al cunoașterii și, implicit, lumea modernă. Sarcina esențială a acestei gândiri, interesate încă, la nivelul primelor etape ale modernității, de adevărurile în care s-a desfăcut – sistematic și specializat – adevărul unitar, și sustras incidențelor și, deci determinărilor este, după Gaston Bachelard, „reorganizarea cunoașterii"[1], reorganizare, prin instrumentare, care preia ideile teoretice prospective, la rândul lor bazate pe construcțiile precedente, aruncate astfel în desuetudine și particularitate. Noile perspective ale rațiunii, ca și noile perspective oferite de experiențele consumate de un subiect încă înstrăinat de sine, în procesul scrupulos al obiectivării, se întâlnesc într-un real supravegheat, construit și selectiv. Acesta este experimentul, cu dubla sa poziționare și emergență în și din prospecțiunea rațională și observarea controlată. Subiectul se află retras în spatele rațiunii sale, cu definitoriul său procent de generalitate, și cu libertatea sa generată de conceptele de evoluție, de progres, și deci cu funciara sa îndoială (restrictivă, parțială, dar nu mai puțin temeinică decât cea metafizică), susținută de empirismul, el însuși emancipat de orizontul grosier și simplificator al experienței comune. Subiectul este branșat unei realități în mare parte deja construite cultural, modelate de sistemele de reprezentare și de practică, precedente. „O teorie a științei este, de acum, în mod esențial, o teorie a culturii" (Bachelard[2]). Pasul următor, generat firesc de această conștientizare a condiției culturale a realității științifice, și căreia i se aplică demersul științific, conduce la o reconsiderare a subiectului. Pentru a atinge centrul de justificări și motivații ale demersului artistic contemporan, modern și postmodern, trebuie să schițăm, chiar sumar, schimbările survenite în gândirea asupra

subiectului acestei epoci accelerate și dinamice, adică în schimbare.

Aceste modificări au însumat palierele de adresare la științele asupra cărora gândirea se focalizează, cât și modurile de adresare, într-o dialectică ce leagă schimbarea țintei de schimbarea strategiei. Desfacerea tranșantă a cunoașterii între cele două zone mereu legate între ele, dar considerate distincte și subliniate în distincția lor, cea a obiectului (la rândul său extrem de specializat, de sectorizat, câmp al cercetării) și subiectului. Întâi desprins cu acuratețe de obiect, obiectivat el însuși, în straturile sale cele mai profunde, subiectul este redescoperit ca inseparabil de obiectul observat (Stephan Lupasco[3]), într-o dialectică încă mai subtilă a observatului și observatorului (cum apare la Richard Rorty în *Philosophy and Mirror of the Nature*[4]). Travaliul dublu al antropologiei moderne și al științelor lumii obiectului trebuie să întreprindă „dezlegarea acestui nod gordian a două mistere în om și în lucruri"[5].

C.G. Jung urmărește în *Psihologie und Alchimie*[6] o echivalență dintre subconștientul uman (ca mister al subiectului) și misterul substanței, așa cum apărea el gândirii preștiințifice. El urmărește relația dintre inconștient și incognoscibil. În *Symbolik des Geistes*[7], Jung pune în evidență relația dintre incomunicabil și incognoscibil (incomunicabilul rezultând din confruntarea între cele două incognoscibile, subiectul și obiectul, ce se proiectează unul asupra celuilalt într-o simetrie dinamică).

Ipotezele și interpretările psihologiei, ca știință a subiectului, au impus ulterior atenției, în paralel cu evoluțiile psihanalizei în interferență cu structualismul, teoriile comportamentului, reflexivității și ale reactivității, dublarea nivelelor conștiinței – „conștiința conștiinței" (Stephane Lupasco) și funcționarea creierului ca instrument al cunoașterii, observat în procesele operaționale cognitive (John Roth[8]).

Această profunzime a subiectului, ca o garanție a oricărei comunicări, a funcționării oricărui tip de limbaj (instaurând atât de disputata problemă a metalimbajelor, cu deschiderea sa metafizică și tentativele decuplării de metafizic) este pusă în dezbatere și argumentată de cercetările

convergente asupra funcţiei de semnificare ale unor geneticieni ca J. Mehler, T.G. Bever, a unor biologi ca J. Uexkûll, Erik Lennemberg, Konrad Lorenz, ale unor psihologi ca Jean Piaget, şi la care, desigur, se adaugă revalorificările psihologiei abisale, ale psihanalizei structuraliste a lui Jacques Lacan, Rudolf Loewenstein, Marie Bonaparte. Pe aceste baze ştiinţifice se construiesc teoriile asupra limbajului de la Saussure la Peirce, Roman Jacobsen, Chomsky, Greimas şi cercetările unor antropologi structuralişti ca Lévi-Strauss sau poststructuralişti ca Gilbert Durand.

Modelele inteligenţei artificiale, la rândul lor, readuc, sub o nouă formă, problema relaţiilor între procesele gândirii şi a relaţiei dintre conţinutul şi procesul gândirii, pe care filosofia le-a separat, într-un demers de abstractizare care a deschis, încă în zorii filosofiei greceşti antice, drumul analizei gândirii şi realităţii, ca date separate, şi a pus premisele logice ale ştiinţei. Nu este locul să ne referim aici la istoricul acestor filiere ce au dus la formularea legilor ştiinţifice, la autoinstituirea validării lor pe verificarea practică şi deci pe experiment. Modul de funcţionare al „maşinii de gândit", al computerului asimilat şi important nu doar ca instrument, ci mai cu seamă ca model, a supus atenţiei prezenţa „buclelor recursive" a acestor moduri de existenţă ale informaţiei şi formulărilor în care mesajul nu este separat şi independent de suportul său procesual pe care îl influenţează şi cu care este interdependent. Acest mod de operare, existent şi în gândirea umană, dar scurtcircuitat de alte tipuri de procese, intuitive sau abstractizante, ca şi spargerea sistemului legităţii ştiinţifice, prin teoriile haosului şi prin noile relaţii intersistemice şi intrasistemice relevate de ele, în vertiginosul proces al cunoaşterii ce trebuie să-şi extindă permanent teritoriul prin asimilarea propriilor formulări şi descoperiri, extinzând şi realitatea şi gândirea, printr-o creştere la infinit a nivelurilor şi modelelor ce se generează, modifică încă o dată perspectiva asupra subiectului gânditor şi asupra universului experienţei sale. De aici derivă şi consecinţele asupra unei arte care, nemaioperând ca intercesiune şi epifanie, nici ca o copie a realităţii model la un prim nivel al recunoaşterii tinde tot mai mult spre autoreferenţialitate. Subiectul

devine astfel o instanţă decisivă în chiar procesul referinţei la realitatea extrasubiectivă, şi după genul de autoreferenţialitate al artei, limbaj, proces şi realitate instaurată, deceniile postmodernismului promovează o artă a unei autoreferenţialităţi mult mai complexe, mai difuze şi gravitând în jurul subiectului, sau localizate în el.

Gândirea ştiinţifică, cea care părăseşte câmpul operaţiunilor simbolice şi refuză atât misterul, cât şi revelaţia, porneşte la o ofensivă liniară focalizată ca un continuu laborios, bazat pe succesiunea etapelor de proiecţie raţională şi verificare experimentală, pe de o parte, şi, pe de altă parte, de descoperire experimentală şi reorientare a procesului raţional. Din perspectiva acestei gândiri se transformă concepţiile asupra spaţiului, energiei, dinamicii (ce reconfigurează temporalitatea experienţei) a materiei – la rândul ei abordată ca realitate fizică sau chimică – şi în segmentul umanist, asupra omului ca realitate biologică, culturală şi social istorică.

Efortul de înţelegere a lumii – din care decurge cel de reprezentare – se consumă în vârful de atac al elitei culturale, situat în secolele XIX şi XX, în gândirea ştiinţifică (mai mult decât în cea filosofică), dar la cunoaştere participă prin reflexie şi integrare, în cele din urmă, şi omul cunoaşterii comune, omul lipsit de pregătire intelectuală performantă sau pionier al unei alte specializări. Procesul remodelării universului „practicat" în actualitate de întreaga comunitate se realizează atât prin dinamizarea modelelor teoretice despre lume, a categoriilor operaţionale mental, a cadrelor lecturii lumii dincolo de experienţa imediată, cât şi prin efectele asupra tehnicii, în vertiginoasa expansiune, şi ale acestei noi realităţi artificiale, asupra reperelor spaţiului, timpului, comunicării etc.

Imaginea globală a realităţii, aşa cum o furnizează experienţei comune modelele elaborate în spaţiul pur al experienţei ştiinţifice, apare ca un compromis între vechile instituţii, modurile tradiţionale (simbolice, mitice) de abordare a realităţii, şi perspectivele ameţitoare ale unei cunoaşteri ce pătrunde profunzimea materiei (în microfizica şi endofizica secolului XX) şi confruntă intuiţiile spaţiale cu teoriile matematice asupra spaţiotemporalităţii (Lorenz) şi

cu defocalizarea impusă, în domeniul specific al microfizicii, de teoria incertitudinii a lui Heisenberg.

Toate aceste paliere ale experienței ce scapă de sub controlul imediat al percepției ingenue (cum o definește Bachelard) se reflectă în nivelele intuiției psihologice din ce în ce mai dependente de informația culturală, iar universul psihic al omului modern este întins (tensionat) între conștiința cunoașterii la vârf, în regiunea elaborării modelelor de realitate, acceptate provizoriu, și profunzimea elementelor fixe ale unor modele comportamentale originare, care refulează mereu, dacă nu ca soluții, oricum drept câmpuri problematice. Aici situează Jung diferența între zona conștientului ca strat educabil (plastic, schimbător și schimbabil) al psihicului și inconștientului ca zonă needucabilă (stabilă).

Plasticul nivel al conștientului educat prin toate căile directe și indirecte ale experienței sociale și culturale integrează discreditarea percepției ca furnizor de informație corectă. Ea se bazează pe noile perspective asupra substanței, asupra energiei și a relației de reversibilitate ce le leagă, asupra unei omogenități fenomenale dincolo de aparență și de dat. Li se adaugă și fenomene încă mai scandaloase, care atacă chiar rădăcina ontologică a ființei, cum sunt crearea artificială de ființă, inaugurată de creația particulelor elementare transuraniene, conducând spre chimia macromoleculară și, recent, spre consecințele biologice ale punerii în practică a vieții artificiale (și imediat ale inteligenței artificiale).

Artificializarea tot mai accentuată a contextului și raportarea omului la acest context determinant social și tehnic, din ce în ce mai îndepărtat de reperele naturale, au condus, așa cum am observat deja, la alte perspective asupra psihicului, a creierului și a minții umane. Marshall McLuhan observa, în lucrarea sa dedicată noului univers mediatic, influența sistemului de „prelungire a instrumentarului natural de acțiune"[9] al ființei umane asupra comportamentului. Controlul mai subtil și mai complex asupra realității obiective este însă dublat de efectul hipnotic exercitat de sistemele mediatice, amplificatoare și falsificatoare de informație și capabile să omogenizeze universul

proiecțiilor, tot mai mult resimțite ca un mediu real. În acest context, teorii psihologice recente, teoria „construirii propriei realități", în care creierul, mintea sunt angajate, comportă ca revers excluderea ființei umane din environement (teoria lui Maturana și Varela[10]) despre creier ca sistem de prelucrare al informației perceptive. Relația dintre informația perceptivă și universul sublimat lingvistic al culturii reapare în complementaritatea teoriilor asupra creierului ca „sistem de prelucrare" al informațiilor perceptive și a creierului ca „mașină semantică"[11]. Această ultimă teorie a creierului ca mașină semantică se află în relație directă cu expansiunea inteligenței artificiale și cu evoluția filosofiei ca teorie a limbajului și a interpretării.

Chiar fără a fi înțelese și a putea fi urmărite în necesitatea logică, aceste modele ating universul eteroclit al gândirii comune, modelându-l ireversibil. Între acest palier de înțelegere și cel al elaborării modelelor de univers, demersul filosofic și cel artistic funcționează, cu limbajele, finalitățile și strategiile lor specifice – la fel de strict diferențiate în etapa modernă, pentru a se contamina în postmodernitate.

După ce, în secolele umanismului iluminist, filosofia a angajat un dialog subminativ cu teologia, creând, teoretic, operațional și lingvistic un context propriu dezvoltării științei (prin locul acordat empirismului, practicii verificabilității și principiului dubiului – descartian – aplicat sistemului de modele și fiecărui segment al său), ea a cedat într-o măsură terenul gândirii științifice și gândirii despre gândirea științifică, care acum îi creează contextul reflexiei și o silește să-și schimbe strategiile și limbajul. Conviețuirea cu tensiunile gândirii științifice specializate și funcționând cu limbaje de o maximă proprietate și puritate conceptuală a angajat filosofia la dezvoltarea sectorului epistemologic (la interferența cu acest sector, în definitiv autonomizat al gândirii) în aceeași măsură în care s-a concentrat asupra ființei, a cărei realitate dinamică (devenire, nu existență, după formularea lui Heidegger) se transferă în limbaj. Asistăm la un glisaj din ontologic în dinamologic (perspectivă impusă de științele corpusculare) și din ontologic în cultural, în limbaj, ca areal al existenței, al ființării,

la nivelul filosofiei care, în deceniile postmodernismului, fructificând o problematică anunțată încă de Hegel și de Nietzsche, se legitimează, mai ales, ca narație, ca discurs și în final ca hermeneutică.

Dacă prin impactul cu spiritul științific, mai ales cu spiritul materialismului „instruit", care a dominat modernismul, filosofia a acceptat să se despartă de finalitatea fondării, de perspectiva ontologică, arta a devenit solidară acestui proces, situându-și operaționalitatea și interogația în limbaj, unde se confrunta cel din urmă ecou al pozitivismului scientist, al structualismului cu situarea în complexitatea culturală a subiectivității.

Ne aflăm în fața a două atitudini mereu prezente, ca tensiuni latente sau proiectate pe rând în prim-plan ca predispoziții determinante ale unui context istoric. Pe de o parte, atitudinea care proiectează în prim-plan lumea obiectivă, aflată în expansiune, ca areal al cunoașterii raționale, pe de altă parte, ne aflăm în fața unei gândiri concentrate asupra ființei, ca element de valorizare a universului, ca realitate ontologică sau ca realitate a cărei calitate ontologică tocmai a fost inclusă terenului îndoielii și care își reclamă legitimitatea, în toposul și în practica limbajului. Iată două prezentări ale acestei situații, una din perspectiva unui filosof modernist al științei (G. Bachelard), cealaltă din perspectiva unui analist postmodern al hermeneuticii (G. Vattimo). „Pentru că raționamentul acceptă să fie expus liniștit ca o filosofie târzie, el nu are nici o nevoie de obișnuitele discuții preliminare, care nu dezvoltă adesea decât utopii metafizice. El nu are nici o nevoie să descrie omul singur, conștiința izolată, conștiința în strădania de a pierde totul. Totul în afara limbajului pentru a se apuca, după aceea, să reconstituie totul. Raționalistul are, ca oricare altul, experiențe intime și singulare. Fidel însă muncii sale modeste de instruire, el nu-și dă, cu orice ocazie, dreptul la contemplarea «ființei casetă», în care sunt închise toate bogățiile, cele adevărate și cele neadevărate" (Bachelard)[12]. „În Ge-Stell-ul informatic, în lumea imaginilor lumii, lumea adevărată, cum zisese Nietzsche, devine poveste sau, și în termenul heideggerian, Sage. Hermeneutica este filosofia acestei lumi în care ființa se dă în forma slăbirii

și a risipirii; este un sens reductiv al „tezei potrivit căreia nu există fapte, ci numai interpretări", iar acest sens reductiv „de pierdere de realitate" este esențial și pentru hermeneutică" (Gianni Vattimo)[13].

În timp ce exercițiul gândirii scientiste se concentrează asupra înțelegerii ansamblului de fenomeme și operează în baza unor sensuri care permit înțelegerea legităților care conduc la aceste sisteme operaționale, exercițiul hermeneuticii refuză faptelor realitatea și, în consecință, o refuză și interpretărilor, dincolo de operativitatea lor imediată, istorică, determinată contextual.

Una dintre tendințe urmărește scoaterea realității (și implicit a sensului) de sub imperiul determinismelor, cealaltă acreditează tocmai textura determinismelor, în detrimentul oricărei proiecții în absolut, sau cum observă Rosenberg[14], „în realitate și adevăr". Cele două tendințe au funcționat și continuă să funcționeze simultan, disputându-și universul social, mult mai accesibil, în fond, celei de a doua tendințe, atente la context și situată în limbajul comun, asupra căruia acționează direct. În timp ce spiritul scientist epurează limbajele și le specializează pentru a le face cât mai apte pentru a penetra, reflecta și propune realitatea investigată, hermeneutica tinde spre consensul experienței comune. „Hermeneutica este filosofia societății, a opiniei publice după versiunea lui Habermas[15], a „comunicării de masă" (Vattimo[16]).

Am putea spune că scientismul este, mai evident, tendința culturală dominantă a modernismului, iar hermeneutica a postmodernismului. Dar fundarea hermeneuticii în filosofia lui Nietzsche și Heidegger și în istoriografia lui W. Dilthey și, mai adânc, în istoria culturii europene, în problematica teologică a reformei, și, pe de altă parte, actualitatea reperelor impuse experienței sociale de cercetarea specializată, științifică, prin instaurarea ireversibilă a tehnoculturii, demonstrează prezența mai curând interferentă decât paralelă a celor două atitudini (simptome) de-a lungul istoriei culturale europene, moderne. Cel modernist, obiectivant, raționalist, scientist, autonomizant, reducționist interferează continuu cu cel atent la subiectiv, la comunicare și reflexivitate, romantic, orientat spre inter-

pretarea culturii şi observarea ei, în care găsim originile postmodernismului.

Arta acceptă şi ea să-şi repudieze, sub presiunea obiectivităţii şi discursului din ce în ce mai specific abstract, debarasat de complexul sensibil-intuitiv, metoda specifică, aceea a relaţionării dintre o anume realitate (capabilă să sugereze realitatea în ansamblul ei), şi subiectul conştient, apelând la capacitatea imaginativă. Jung vorbeşte despre o rădăcină onirică a cunoaşterii tradiţionale. Sandor Ferencz semnalează capacitatea comparaţiilor (a lanţurilor de metafore de a angaja inconştientul). Or, imaginea – sistemul de imagini – operează tocmai în virtutea angajării permanente a unui dialog între spiritul conştient, orientat spre cunoaşterea de sine în actul cunoaşterii, şi inconştient, ca rădăcină onirică şi, mai adânc, arhietipală, prelingvistică[17], a experienţei.

Arta utilizează capacitatea inconştientului de a furniza o substanţă impregnată de emoţie, amprentată de individual şi deschisă spre arhetipal, de a fixa modelul vectorial, pur, abstract al cunoaşterii raţionale.

Tendinţa asocierii cu demersul ştiinţific generează o atitudine artistică ce tinde să se debaraseze de imaginile evocative, de informaţiile sensibile ale experienţei comune, de aportul unei subiectivităţi anarhice, imprevizibile, în favoarea unor teme discursive elementare, la nivelul relaţiei şi formei, în arta abstractă. Experimentarea funcţionează ca apel în cunoştinţă de cauză la fondul arheologiilor personale, în suprarealism, sau la arhetipurile comportamentale, la nivelul formal al unui comportament care explorează limitele fiinţei individuale în experimentul acţionist. El urmăreşte, în alt plan, impactul tehnologiilor comunicării şi experimentul asupra unui subiect conştientizat şi proiectat în virtutea explorărilor psihologice.

Pe de altă parte, întreaga cultură asistă la o concentrare asupra *mitului*, impus în prim-planul actualităţii de filosofia lui Nietzsche. Mecanismele sale instauratoare – fondatoare – devin întâi model pentru a fi, la rândul lor, supuse analizei critice şi denaturării într-un „discurs" evolutiv, de loc paradoxal, ci coerent. În definitiv, asistăm la o atitudine care duce de la disocierea de „imagine", ca

„factori de reverii estetice" (Bachelard[18]), la utilizarea lor conştientă, în virtutea capacităţilor lor de a determina comportamentele, ca efect al vehiculării de modele comportamentale, într-o deplină strategie a manipulării.

Conturându-se ca univers autonom, total dependent de prezenţa umană în realitate (cosmos, lume), universul energiilor canalizate, al energiilor extrase prin procese laborioase din latenţa naturii, interferându-se universului natural, reţeaua energiilor electrice şi electronice şi-a integrat şi s-a integrat celuilalt univers al creaţiei umane, universul cultural. Impactul „imploziei spaţiale a comunicării" asupra artei este probabil unul dintre cei mai importanţi parametri ai determinării modurilor de configurare, dar, mai ales, a condiţiei, a obiectivelor şi chiar a semnificaţiei actului artistic. Determinarea se produce la rândul său pe mai multe paliere. Unul presupune conştientizarea nivelului tehnic al producerii de imagine ca un nou dat al culturii, ca o lărgire a instrumentarului şi ca o situaţie generatoare de constrângeri, de obligaţii educaţionale pentru artist, şi ca situaţie generatoare de substanţă mitologică. Pe de altă parte, intensitatea, diversificarea, imediatul comunicării, cu consecinţele sale asupra unui universalism al instantaneului, repune în cu totul alţi termeni problemele diferenţei (diferenţelor) culturale, ale conservării unor teritorii de experienţe specifice şi ale schimbului, accelerator al transformării. Însăşi condiţia imaginii se schimbă, ca mod de operare în „sisteme de imagini", ca element al manipulării, ca mod de adresare, ce integrează atât domeniul subiectului conştient, cât şi cel subliminal. Subconştientul devine, în aceeaşi măsură în care este explorat de artele tradiţionale ca sursă a reveriei şi ca sursă a imaginii artistice, zonă a adresării şi a manevrării. Voi reveni asupra analizei acestui set de probleme atunci când voi comenta experimentul în câmpul artei actuale, al cărei caracter prospectiv pare a deveni mai puţin programatic, dar care, în condiţia sa specifică în universul comunicării, este, în mod mai profund şi mai esenţial, experimentală.

În mod firesc, ştiinţa, filosofia, arta, practicând acelaşi interes pentru palierele realităţii, şi pentru fenomenul cunoaşterii şi comentariului, suportă aceleaşi transformări ale

limbajului. Convergența cu sistemul de raportare la realitate al spiritului științific conduce la o reorientare a artei asupra propriului instrumentar, mereu adecvat să înregistreze schimbările în definirea, descrierea și reprezentarea realității, sau îl distruge, în conceptualism, și în formele efemere ale acțiunii (evenimentului) și situațiilor relaționale temporare (land art, instalație, ambient). În fine, ajungem la fel de coerent la dependența formei, a limbajului, resemantizat cu insistență, deși într-o relație semantică deseori „slabă" (în sensul semanticilor relative abordate de Michael Dummett sau Saul Kripke[19]) și de dependență a limbajului de nivelul mediatic (care schimbă suportul, modul de producere al imaginii și distruge prestanța originalului, începută de multiplicarea mecanică).

Am atins deja, urmărind acceleratele schimbări la nivelul limbajului, câteva nuclee problematice definitorii pentru fenomenalitatea complexă a artei contemporane, în jocul ei permanent între nostalgia epistemologicului (a metodologiei științei) și a utopiilor sociale ale modernismului, tensiunile distructive ale avangardei, (neoavangardelor), și heterotopia (distopia, atopia) postmodernismului. Asistăm la un joc la fel de complex între nevoia de autodefinire restrictivă, rigidă, a domeniilor specifice, ce caracterizează primul modernism, la interdisciplinaritatea, tot mai accentuată a modernismului tardiv și a postmodernismului, cu dubla sa origine în interdisciplinaritatea inaugurată de științele convergente și violentul program distructiv la nivelul sistemelor de legi, pus în act de avangardă.

De asemenea, în acest context, presant conștientizat, al schimbării tuturor reperelor înțelegerii lumii, efortul creator se înscrie ca efort instaurator de realitate (căci și-a declinat rolul epifanic și simbolic, și chiar cel de reprezentare, odată abandonat adevărul absolut, metafizic, și realitatea ca expresie a metarealității, și chiar ca metasistem autonom). Arta își asumă rolul de constructor de realitate. Putem urmări strategiile succesive ca proiectarea palierului estetic în modelarea experienței sociale în utopia modernistă, cel mai sistematic exprimată de arhitectura/urbanismul stilului internațional (vezi G.C. Argan[20]) și experimentele mai mult decât îndrăznețe ale producerii simulării

inteligenței și vieții artificiale (A.I. și A. Life) în universurile virtuale ale actualității, trecând prin efectele radicale ale comunicării globaliste a sistemului web, bazate pe crearea rețelei energetice lineare, într-un spațiu-energie total artificial. Gestul creator se instaurează, așadar, ca mediator între actul științific pur și universul experienței comune. Arta familiarizează societatea extrem de stratificată ca nivel de percepție/concepție culturală cu noul context, cu strategii desfășurate de la celebrarea artificialului, mecanicului (primele programe futuriste, ca *Manifestul* lui Marinetti[21]) și electronicului, la ironie și demitizare. Mă refer, de pildă, la masiva producție SF postmodernă și la replicile ei parodice, care proiectează utopia, emancipată de hipnoza conceptului de progres, în straniile, problematicele toposuri ale Paradisului artificial și Apocalipsului artificial, consecințe inerente ale revoluțiilor tehnicilor de vârf. În felul acesta, diversele forme ale artei, mai cu seamă formele cu originea în modernism, legate de intervenția unui instrumentar tehnic între subiect și obiect (fotografia, filmul, artele electronice), dar și cele care experimentează, în propriul lor medium în genurile tradiționale (literatura, pictura, teatrul, dansul), acoperă spațiul între elitismul experienței cognitive (care schimbă universul mental) și cultura populară. Cultura populară este ea însăși conștientă de sine, ca univers reactiv, dependent, ca spațiu al manipulării refuzate și acceptate totodată, întâlnire de manipulare la centru, și de absorbție, complicitate/reacție/sinteză/recreere la nivelul receptorilor parteneri.

Am semnalat deja o problemă extrem de importantă pentru evoluțiile artelor actuale, în diferențierea prin modul de producție și relația cu formele mediatice ale genurilor tradiționale, legate de producția directă de către artist (grup de artiști) a operei cu tot arsenalul său valoric. Mitul operei perfecte, al capodoperei, mitul originalității și autenticității obiectului, declină ca și valoarea materială implicată de obiect, în artele generate de noile media, care nu mai suportă nici o distorsiune valorică prin transmitere, multiplicare, difuzare. Ele inaugurează o altă relație valorică atât cu creatorul (grupul de creatori incluzând operatorii tehnici

etc.), cât și cu ideea de unicitate și duce la suprimarea pe cât posibil a suportului, ca generator de valoare.

Ajungem astfel la conceptul în jurul căruia se organizează demersurile artei ce își asumă schimbarea ca pe un proces în primul rând intelectual, conștient și angajat în modelarea realității, conceptul de experiment. De altfel, cultura secolului XX (amprentând inerent pe cea a deceniului inaugural al noului secol), tensionată între cele două mari direcții ale experienței – *experimentul,* ca tentativă de experiență controlată, prospectivă sau verificată, generată de activitatea rațională și *experierea,* ca aventură liberă, neprotejată, a subiectului în lume, ca trăire, unică și aproape incomunicabilă. Arta se află într-o dublă dificultate a comunicării. Prima este aceea de a-și interzice metafora, senzualitatea, fascinația, toate capcanele realității care afectează luciditatea observației, conducând inevitabil la ermetism, în cazul direcțiilor raționaliste. Alternativa este aceea de a încerca să comunice o experiență dincolo de limbaj, pe care limbajul, ca un prim nivel al conceptualizării, o deformează, infuzându-i o generalitate oricât de minimală. Pe de o parte, repudierea individualului ca trăire, pe de altă parte, a generalului ca bază comună a comunicării, subminează firesc relația demersurilor moderniste cu auditoriul. Tentativele de interactivitate, stimularea la replică a unui public atras în capcana comunicării, ca furnizor de date, pentru observare, ca partener și ca creator (lucrător), al situației artistice, este o strategie elaborată de arta postmodernă, pentru a depăși izolarea elitistă sau autistă a celor două demersuri, principiile care decurg din autonomizarea socială și problematică – autoreferențială – a artei moderniste.

Firesc, aceste tendințe interferează, și doar în cazuri extreme o atitudine este dusă până la ultimele consecințe.

Situația experimentalismului, ca atitudine deliberată a artistului contemporan, se conturează ca o constantă, chiar dacă depinde de mutațiile rapide ale contextului ideatic, conceptual și chiar social care îl generează și pe care îl modelează. Experimentul rămâne o constantă care integrează evoluția istorică rămânând independent față de ea, în timp ce stilurile, și chiar ideologiile grupate sub definirile generice de modernism, avangardism și postmodernism

sunt dependente de istoria însăși, și o marchează. Experimentalismul traversează toate aceste „situații" culturale.

În perioadele reunite sub semnul modernismului, experimentul apare ca atitudinea cea mai legitimă, iar focalizarea se produce, cum am văzut deja, în cadrul genurilor tradiționale, ca un efort de adecvare-purificare-conceptualizare-desimbolizare a limbajului, și, în același timp, de regândire a relațiilor spațiale, temporale (spațio-temporale) în cadrul imaginii. În măsura în care nu este radical autoreferențială, imaginea modernistă se referă la mecanism, la mașină, la determinismele industrializării (serializare, democrație formală, funcționalism) și la dimensiunile cotidianului, ca refuz al mitizării și eroizării, și ca refuz al narativității.

Exploatarea imaginarului nu se produce decât ca joc controlat, solidar noilor teorii despre adâncimea etajată a subiectului, și la descifrabilitatea psihanalitică a acestui depozit de experiențe individuale și generale – arhetipale și dobândite cultural. Suprarealismul deschide supapa între spiritul constructiv al experimentalismului modernist și spiritul distructiv al avangardei, preocupate de pulverizarea lanțurilor de reguli și a invariabilității tradiționale, de forme, de structuri ale istoriei și mitului, într-o moștenire nietzscheeană destul de evidentă. În contextul artei moderne și avangardiste, care acoperă cel puțin o perioadă comună, cele două predispoziții diferite esențial, în primul rând prin optimismul futurologic al modernismului, și solidar noului, contextului înnoirii, tehnologiilor în expansiune, și spiritul agresiv critic, dezinhibat distructiv, ironic al avangardismului, care pune de la început la îndoială noile premise și subminează orice încercare de instaurare a noilor mitologii, există totuși obiective și strategii parțial convergente. Una dintre ele este aceea a înnoirii, comună ca program, diferită ca motivație și ca procedură.

Există, firește, și acea convergență deja amintită, în subminarea dimensiunii metafizice, transcendente a ființei. În raport cu această atitudine, modernismul, rămas solidar exploatării științifice, și evoluției epistemologiei, se distanțează parțial în faza sa târzie, valorificând propensiuni metafizice venite în artă, cel puțin din spațiul moder-

nismului răsăritean, rus (Malevici, Kandinsky, Chagall). Experimentul nu este dependent nici de înnoire ca manifestare a originalității, căci rezultatul său nu este funcție a acestei dimensiuni individualizante. Este important să precizăm acest lucru, întrucât experimentalismul funcționează în istoria plină de decalaje geopolitice și economice a secolului trecut și a actualității și în spațiile periferice, în care modelele comportamentale, și chiar anumite soluții lingvistice, ajung cu desincronizări motivate istoric, economic sau sunt confruntate cu tradiții extrem de omogene, fără a-și pierde însă caracterul prospectiv, care provine din solidaritatea cu spiritul de cercetare, și nu din coincidența temporală cu formularea unei soluții anume.

Perioada cea mai complexă, mai confuză, în care atât experimentul cât și experierea de tip existențialist își pierd (abandonează) puritatea, pentru o mai mare aderență la confuzia și contradictoriul realității sociale, confruntate cu aspecte agresiv apocaliptice ale tehnicilor de vârf, exploatate de industria de război, cu abstracția manipulării sociale, care-și atinge apogeul în industrializarea morții, este mijlocul secolului XX. Abstracția ocupă prim-planul scenei, nu ca expresie a spiritului experimental, ci ca reafirmare a unor principii de armonie, în fața prăbușirii unei lumi de valori (umane și umaniste, etice, politice, culturale) și a unei realități de ansamblu pe care, după opinia artistului expresionist abstract american Mark Tobey, „ar fi cinic să le reprezinți în mod realist“[22].

Expresionismul și abstracționismul converg în discursul expresionismului abstract, al abstracției lirice, și anii '40-'50 sunt dominați în cultura occidentală de pendularea strânsă, de reacțiile critice succesive ale raționalismului și informalului, în timp ce, în Estul și Centrul Europei, confruntată cu totalitarismul comunist/socialist, disputa se duce în jurul unei figurații idealizate, mitizante și militante (discurs cu angajament politic impus). Firesc, în cultura occidentală reacțiile iau forma noilor realisme, în timp ce în Estul realismului dogmatic primele forme subminative reactivează inevitabil abstracționismul. Conflictul va fi aici unul disimulat, și spațiul culturii răsăritene devine terenul dezvoltării unei strategii foarte complexe a disimulării, în

care apolitismul, purismul formal, este valorizat ca atitudine politică afișată, recunoscută și cenzurată ca atare.

În arta euratlantică, din zonele informalului, derivă la nivelul anilor '50 tensiuni de spargere a barierelor clasice ale genurilor, a căror rigidizare fusese una dintre preocupările moderniste. Cu experimentele lui Allan Kaprow și ale întregului grup interdisciplinar de la Black Mountain College, în Statele Unite, și cu manifestările neoavangardiste experimentaliste ale lui Yves Klein, în Franța, dinspre pictură (pictură, acțiune, gestualism), începe etapa ocultării operei de artă în favoarea evenimentului, a acțiunii, și situarea trupului uman (al creatorului sau al actanților) în centrul tensiunii estetice. Trupul este spațiu al experienței creatoare și al realității estetice, instrument implicat în același timp în producerea de obiect, sau eveniment, și studiat în reacțiile sale. Acționismul vienez (Schwarzkogler, în primul rând) împinge până la ultimele consecințe explorarea limitelor trupului, ca sediu al experiențelor și limitelor constrângerilor sociale ale comunicării. Ne aflăm, în toată descendența acționistă, la intersecția dintre experiment și experiența implicată la maximum a subiectului.

Asistăm la o mutație a relațiilor dintre domeniile și manifestările subiectului și obiectului, care în cazul filierei body art, happening, performance se confundă. Experiență-experiment estetic se consumă în interiorul acestui topos al existenței nemijlocite, și format cultural, închis în incomunicabilul existențialist al experierii bio-psihice, și deschis, prin gest și cuvânt, comunicării. De la sfidarea convențiilor prin comportamente șocante, anticivilizate (sfidările comportamentale ale acționiștilor vienezi, în anii '60, angajamentele politice ale lui Beuys sau ale feministelor ca Gina Pane), la autoexploaterea limitelor percepției și tenebrelor funcțiilor neconștientizate ale psihicului.

Această considerare a corpului uman ca obiect al experienței existențiale și sociale (emancipare sexuală, experiența „dincolo de cultură“ în ecofeminism) și ca obiect cultural conduce la programe de valorificare experimentală, în care el devine obiect al unor transformări care îi accentuează una sau alta dintre calități. De la succesivele operații estetice suportate de Orlane la propunerea totalei înlocuiri

biologice cu o creație artificială perfecționată după modelul vegetal (proiect A-Life) propusă de Stelark, corpul oscilează între statutul de obiect al dorinței obiectivate și cel al totalei reconfigurări. Orlane urmărește în diversele etape ale transformărilor ei adecvarea la, și sfidarea convențiilor atractivității, coincidența cu modelele culturale ilustre și valorificând corpul ca actualitate și istoric obiect al dorinței. Stelark proclamă totala sa ineficiență, într-o epocă a tuturor posibilităților deschise de tehnica „The Body is not un Object of Desire, but un Object for Designeing“[23].

În cazul altor genuri – ale sculpturii, de pildă – după opinia lui Rosalind Krauss, extensia vizează mai ales o cucerire a spațiului până atunci considerat inert cultural, spațiul nonurban, vizat de marile ambienturi efemere ale lui Christo, sau spațiul urban, martor al unor ambienturi, intervenții și acțiuni – așa cum îl cuceresc și îl investesc inovatorii japonezi ai grupului Gutai, sau High Red Center și artiștii care practică land-art, în anii '60, '70 în SUA și Europa.

Instalaționismul și intervenția, ca tip de acțiune adaptată local, au consacrat și continuă de-a lungul ultimelor decenii ale secolului un mod de manifestare, bazat pe un tot mai larg patrimoniu referențial și tot mai distanțat de caracterul său inițial experimental, de potențialul său prospectiv în sine, focalizat la intersecția dintre subiect și obiect. Acest caracter de experiment se transferă în spațiul interacțiunii între ambientalism, evironement-instalaționism, cu tehnicile mediatice conducând la sofisticatele ambienturi virtuale.

Această direcție a deschiderii câmpurilor de investigare artistică înspre teritoriile realității concrete, reducând planurile de funcționare ale metaforei, ce leagă obiectul artistic de cel comun, transformă peisajul, spațiul geografic concret în obiect al intervenției directe și receptacol al prezenței artistului. Față de celelalte tentative de configurare a peisajului, care continuă, prin artele ambientale, filonul constructivist al substituirii spațiului (contextului) în care intervenția artistului se conturează cultural cu un spațiu artificial, ambientul și environementul se conturează ca dialog,

sub semnul efemerității. Obiect și subiect se întâlnesc în land art, care valorifică tocmai datul contextual. A treia instanță, facilitată de tehnicile reproducerii și fixării de tipul fotografiei, al filmului, al reproducerii video, intervine, dând complexitate accepției de efemer, și reintroducând în punctualitatea acuzată a acțiunilor life o recurență a vechilor stratageme de fixare temporală ale imaginii artistice.

Contrar experimentelor moderniste, care închid, morfologic și ca prezență spațială, imaginea în limitele tradiționale ale genurilor, experimentul deceniilor de mijloc provoacă la emergența obiectului pictural în spațiu și la ambiguitatea acestui obiect-situație, pulverizat într-o sumă de relații mai mult sau mai puțin efemere, în cazul genurilor tridimensionalului.

Probabil cel mai relevant pentru starea de hibridare între spiritul experimentalist și cel neodadaist este programul mișcării Fluxus, cu neta sa integrare a timpului-devenire, ca dimensiune definitorie a artelor vizuale, cu îmbinarea de ironie și de predispoziție experimentală, cu interesul pentru noile media (Wolf Vostel creează primele ambienturi cu ecrane de televiziune în deceniul șase, iar în deceniul următor, remarcabilul experiment antifilmic, în care utilizează, ca selector și operator de imagine, o capră în coarnele căreia fixase o cameră video).

Evoluția spectaculoasă a noilor media – fotografia și filmul, inaugurate ca genuri artistice la sfârșitul secolului al XIX-lea (și a căror istorie coincide cu istoria modernismului artistic însuși), cu esteticile deja definite în contextul mișcărilor din genurile clasice, de artiști ca Stieglitz, Kasebier, Muybridge, Jaques Henri Lartigue, Diane Arbus (contaminați de estetica picturii) și de expresioniști și suprarealiști pionieri ai filmului (Dalí, Buñuel, Stroheim, Man Ray, Eisenstein) pentru a nu aminti de estetica deja comercială a Hollywood-ului – oferă un teren extrem de fecund experimentului tehnic și de limbaj. În programul expoziției inaugurale a secției de fotografie a Muzeului de Artă Modernă din New York (1964), Grace Mayer pune în evidență reperele de conținut ce trasează cadrele evolutive ale fotografiei (documente umane, teme romantice, reamintiri), în timp ce John Szarkowski se referă la reperele

tehnice ale imaginii (reliefarea detaliului, monumentalizarea obiectului în sine, framing-ul, expunerea temporală și punctul de privire)[24].

Fotografia evoluează ca angajament discursiv spre o politizare tot mai accentuată, o dată cu instaurarea programelor postmoderniste (tendință pusă în evidență de analiza Lindei Hutcheon)[25], cunoaște o extraordinară expansiune în utilizarea comercială, ca mijloc predilect al reclamei, până la explozia televiziunii, și se solidarizează demersurilor experimentale, nu doar în propriile explorări tehnice, legate de o aparatură tot mai sofisticată, ci și ca martor al genurilor efemere – land art, performance, intervenție. Supradimensionată, ea părăsește spațiul expozițional, cucerind ca teren de intervenție orașul. Aceleași direcții de evoluție divergentă între experimental, politic și comercial, pentru a coincide în esteticile postmodernismului dispus să șteargă granițele între elitar și popular, între arta înaltă și artele de masă, le regăsim în evoluția filmului.

Experimentul cinematografic conduce, pe de o parte, spre o adecvare a limbajului vizual, eliberat atât de prestanța picturii, cât și a narației literare (tendință ilustrată de autorii Noului Val Francez, al anilor '60, de filmografia italiană a anilor '70, în descendența marii școli avangardiste deja amintite, iar în Est de Școala poloneză), iar pe de altă parte se bazează pe elaborarea unui sistem tehnic tot mai complex de simulare, combinând trucajul, animația, animația electronică și efectele mecanice și electronice, într-o excedare a iluziei ce pregătește, psihologic, hipnoza realității virtuale. Această latură a experimentului, repede integrat de cinematograful comercial, își atinge apogeul motivațional în filmul SF.

Este un univers de subtilă și în același timp de elementară instaurare a unei stări psihice de anticipare, o familiarizare cu multiplicitatea versiunilor realității și cu noile modele de univers, antrenate de explorarea științifică de vârf. Aici, arta, în zonele sale cele mai „populare" ca adresare, face operă de mediere între lumea conceptuală, extrem de ermetică a științelor actuale, și lumea experienței comune, instaurând noile dimensiuni mitologice și, în fapt, pregătind o nouă metafizică.

În acest context, filmul experimental, ca program și ca atitudine, se retrage în zonele experienței individuale, solidar uneori cu direcțiile experimentale din body art.

Experimentul rafinează explorarea universului psihic al subiectului – exploatat de drama psihanalitică și de thrillerul postmodern. Un exemplu îl oferă Gordon Douglas, cu experimentul său ce extinde proiectarea pe parcursul a 24 de ore a filmului *Psycho*, de Hitchkock, până la totala absorbție a privitorului în timpul real vizat de discursul narativ. Acesta este terenul pe care experimentul cinematografic se întâlnește și se transferă ca mijloace și ca motivații în arta video, care la debuturile sale a urmărit compensarea absenței unor mijloace tehnice și financiare performante, prin inovație conceptuală și stilistică.

Grupurile de creatori devin din ce în ce mai complexe, pe măsură ce arta devine mai dependentă de tehnologiile de vârf, și își extinde investigația și producția de fenomene/obiecte înspre segmentele unei realități ea însăși în expansiune permanentă. Ele includ pe lângă artiști cu formații pluridisciplinare (ca Nam June Paik, unul dintre pionierii video artei) – electroniști, fizicieni, chimiști, ca în grupul GRAV (Groupe de Récherche d'Art Visuel, ce ia naștere la Paris, în 1960, în cadrul mai vechiului Centre de Récherche d'Art Visuel) sau în grupul Pomokomo, creat la Viena în anii '90[26]. Caracterul de cercetare este dezvoltat în centre, laboratoare: New York, Centrul de cercetări interdisciplinare din Boston, Radio LAB din Viena etc. Unul dintre cele mai active asemenea laboratoare de cercetare, dublat de ceea ce putem numi un muzeu virtual, este Muzeul de Artă Electronică din Linz[27]. Astăzi, experimentul se produce mai ales în acest spațiu cu o istorie deja impresionantă. Întreaga substanță fenomenală a artei celei de a două jumătăți a secolului XX atestă fecunditatea interacțiunii dintre experimentalism și neodadaism, dintre spiritul cercetător mereu activ și cel subminativ, negator. Libertatea este unul dintre termenii cu cea mai divergentă amplitudine semantică, acoperind aventura investigației și prospecțiunii, emancipate de toate inhibițiile instituțiilor tradiționale și ale codurilor tradiționale, pînă la manifestarea acestor dezinhibiții la nivelul comportamentului so-

cial. O dată cu distanțarea de seturile de legi ale operaționalității mentale, destructurarea metasistemului, abandonarea premiselor kantiene ale apriorismului, ca bază a cunoașterii (Kripke), includerea terțiului în operațiunile logice (St. Lupasco), experimentul se instaurează mai ales în zonele investigării ființei reobiectualizate, ca teren de modelare, și reinterogate ca subiectivitate.

Istoria contemporană a experimentalismului artistic, care traversează modernitatea și postmodernitatea, poate fi urmărită ca un traseu care pornește de la o revizuire a limbajelor în cadrul genurilor tradiționale, vizând simultan sistemele de formalizare, integrarea noilor materiale și reconsiderarea relației de semnificare. Ea a continuat în deceniile de mijloc urmărind pista lansată de fenomenul ready-made în câmpul artistic inaugurat de Marcel Duchamp și de *Merzbau* a lui Schwitters, cu emergența obiectului și a extensiilor sale în instalație, pentru a asista la cucerirea timpului real și a spațiului real, ca toposuri ale experienței estetice, ca joc între mediat și nemediatul învestit cu funcția de semnificare, și continuă prin angajarea celor două mari teritorii deschise de suportul instrumental al tehnicilor electronice.

Deceniul opt asistă la accelerarea video culturii, în care producția artistică întâi încearcă să se integreze, pentru a-și crea, o dată cu consolidarea sistemelor de producție, comercializare și manipulare ale sistemelor broad cast, propriile stategii subminative și experimentale (Guerilla video, a anilor '60 -'70), pentru a se configura ca o secțiune autonomă.

Apariția primelor semnale de artă electronică interdisciplinară, interactivă, și intens experimentală, asigură experimentului un câmp de dezvoltare; ilimitat, integrând însă, în programe estetice extrem de diferite, o complexitate referențială în care alături de recuperarea fragmentară, desemantizată și resemantizată arbitrar, a patrimoniului, apare din ce în ce mai des utilizată istoria genului.

Mijlocul secolului XX este marcat de una dintre cele mai problematizante mișcări de idei – conceptualismul –, care debutează prin substituirea, în instaurarea valorii, a

operei în sine cu enunțul ideatic, textual, prin reducția maximală a suportului material.

Conceptualismul concentrează acea conștientizare a actului artistic ca act lingvistic. Nu ne mai aflăm în fața unor demersuri de purificare a limbajului, ci de propunere ca temă a discursului, a modului însuși de relaționare dintre concept (termeni, definiție) și obiect, dintre concept și concret, ilustrat exemplar de experimentele unui artist cum este Kosuth. La sfârșitul anilor '60 el expune obiecte – definiții de dicționar. Este surprins procedeul transferului între cuvânt și obiect, între care se stabilește o relație complexă, lăsând, așa cum subliniază Catherine Millet[28], un câmp amplu de posibilități de interpretare, privind funcționalitatea obiectului, în contextul banal, percepția caracterului estetic al piesei de mobilier în cauză – scaunul – și invocarea utilizării sale în repertoriul de semne al picturii lui Van Gogh.

Dematerializarea imaginii, programatică în conceptualism, apare astfel ca un proces cu surse multiple. Și artele electronice, reducând și ele suportul la o prezență minimă, indispensabilă, efemeră, lipsită de importanță altfel decât ca depozit al memoriei imaginii, pasiv în afara activării ca eveniment vizual, auditiv, sinestezic, continuă acest program. Conceptualismul acoperă, de fapt, cu amplul său evantai de programe, care includ raportarea la vechiul mediu al scrierii (letrismul, citaționismul, de la Isidore Isou la Kosuth sau Holzinger) la programele mediilor electronice de vârf – declarat legate de cercetările asupra rețelelor neuronale, de universul inteligenței artificiale (grupul de hackeri de la laboratorul din Atlanta, care explorează în anii '70 inteligența artificială), Radio-Lab din Viena care găzduiește în aceeași perioadă experimente interdisciplinare cu suport electronic, Allan Turing, cu experimentele sale interactive, care aplică cercetările psihologice ale lui Claus Taveland și Aake Wagenar, Florian Roesler, Kurstin Dutenham, Grupul Pomokomo.

Desigur, interactivitatea, atunci când nu decade în manipularea de masă a unei arte deja comerciale este unul dintre punctele forte ale programelor comunicării în artele electronice, unde site-uri deschise de artiști ca Stanza,

pentru jocul (controlat) al configurări imaginilor artistice, sau implicarea partenerilor în manevrarea directă, corporală a artistului legat electronic în rețeaua Internet-ului, ca în experimentele lui Stelark (acest artist paradigmatic prin fanatismul experimental), conferă consumatorului rolul de coparticipant, reemancipând arta din imperiul pasivizant al consumismului.

Obiectivele experimentalismului conceptualist, legate de explorările neoconstructivismului, și de imperativele tehnologilor de vârf, cu imensele lor posibilități de exploatare a structurilor interne ale limbajului, ale imaginii și sistemelor de imagini, ale receptării în acest nou context al iluziei și mistificării, sunt legate de cercetare.

Universul virtual și viața artificială, la rândul ei urmărește cele două piste ale exploatării complexe ale inteligenței artificiale, ca model și ca suport, și cea a continuării programului evoluționist, în spectaculoasa și riscata reconfigurare a speciei umane.

Pe de o parte, evadarea din limitele imaginii tradiționale (bidimensionale sau tridimensionale în cadrul artelor vizuale, dependente de coerența spațiului convențional și suportului temporal, ca narație și construcție secvențială în cazul spectacolului), înspre realitate, introduce o mare complexitate a raporturilor între obiectul artistic și obiectul estetic, între estetic și extraestetic, pe de altă parte.

Traversând – ca un garant al deschiderii operei și, mai ales, a suprasistemului artistic (dincolo de toate închiderile lingvistice, autist subiective, formaliste) – modernitatea și postmodernitatea, experimentalismul (simptomul experimental) exprimă în modul cel mai relevant mutațiile profunde care diferențiază cele două atitudini ce, în fond, nu se pot separa și ale căror contradicții, conflicte și fracturi nu sunt exclusive, ci fundamentate pe o unitate și coerență esențiale. Excluderea imaginarului, în modernism, sau integrarea sa în regimul obiectivat al autosondajului psihanalitic, ca și reintegrarea sa postmodernă în câmpul motivațional, determinant; primatul acordat dimensiunii formale, prin emanciparea de încărcătura semnificativă a sistemelor de semne și a semnelor însele și resubodonarea limbajului la funcția semantică și la imperativul comunicării; desprinderea elitistă a locutorului (emițătorului) din servitutea relației de comunicare, în sfidarea modernist-avangardistă și reintegrarea în „lanțul comunicării"– sunt doar câteva dintre transformările pe care le suferă universul artistic, universul creației, transformări ce polarizează cele două mari segmente istorice. Dar, conștientizarea straturilor profunde ale subiectului, reflectând profunzimea lumii obiective, dincolo de orice prefigurare a unei științe și filosofii neopozitiviste și de orice filosofie a datului[29], separă arta postmodernă de universul modernist.

În substituirea modelului și sursei de semnificare metafizice – cu modelul științific (care propune chiar o resorbție a semnificației în instrumentar, în instrumentarul lingvistic și tehnologic) – apare un alt punct de convergență și de distanțare între cele două momente ale contemporaneității culturale. Modelul matematic a funcționat pentru cultura modernă drept cel mai autoritar, iar arta – în direcțiile sale raționaliste – a aplicat modelele matematice tradiționale (geometrice, mai ales) și modelele spațio-temporalității, impuse de matematicile postlobacevschiene. Cât despre universul tehnologic, în care se convertește acest înalt nivel teoretic, regăsim nu doar elogiul mașinii și mișcării mecanice, exaltat de futuriști, ci o generalizare a modelului mecanicist, în cele mai subtile resorturi ale creației. În universul tehnologic și mediatic actual se reînnoiesc relațiile cu modelele matematice, mai cu seamă în nivelul numerologic. Teoria numerelor complexe și tipologia relațiilor intrasistemice ale fractalilor guvernează atât modurile de formalizare digitală, cât și jocurile formale, conducînd spre o poetică a fragmentului și spre deschiderile filosofice implicite ale hologramei. Într-adevăr, utilizarea artistică a holografiei nu se bazează doar pe independența de suport substanțial a imaginilor și pe prefigurarea imaginii virtuale, ci pe acea subtilă și paradoxală relație între fragment și întreg (fragmentul cuprinzând întregul), și în modurile de operare ale formei în sistemele de formalizare, de la subunitățile morfologice la sintaxă și ansamblul topic. De asemenea, în transferul digital al imaginii funcționează același principiu. Dar sunt implicate nu doar consecințele la nivelul semiologic, ci și un câmp problematic specific, cu

repercusiuni în profunzimile mitice, în structurile ce leagă semnul de sens.

Așa cum enunțam încă la început, disponibilitatea experimentală este cea care asigură artei – în general – adaptabilitatea la noile somații ale societății, la condiționările și presiunile unui instrumentar mental și concret, tehnologic, care migrează din zona periferică a instrumentalității în cea motivațională, formatoare de comportament, mitică.

Schimbarea câmpurilor epistemologice, antrenând schimbarea paradigmelor creației și chiar a câmpurilor de acoperire ale experienței estetice, pare să separe iremediabil cel două segmente temporale, despărțite dramatic de războiul mondial de la mijlocul secolului trecut, care a funcționat ca o atenționare asupra pericolelor implicate de modelul utopic al modernității, totalitar și agresiv în aspirația sa progresistă. De aceea, modelul postmodern contrapune valorilor pe care modernismul s-a construit, abstractizării relațiilor (sociale, semantice etc.), specializării, definirilor închise ale disciplinelor cunoașterii, modelul holistic (integrator).

Universalismului elitist, colonialist, al modernismului i se opun mitizarea și privilegierea marginalului (o întreagă teorie a postcolonialismului contrazisă de neocolonialismul occidental actual), ștergerea programată a granițelor dintre elitar, comercial și popular (desigur falsă), căci prizonierii experienței comune nu pot participa în nici un caz la elaborarea modelelor de civilizație, pot doar să le schimbe parțial conținutul. Atitudinea față de trecut se schimbă și ea, înlocuind negația vehementă a avangardei, și dezinteresul discret dar precis al modernismului, cu o reanexare, ca teritoriu de joc referențial. Dar acest câmp nu este reconsiderat ca un spațiu de emergență al valorii, nu este revalorizat, ci tratat ca depozit pasiv pentru opțiuni aleatorii, ca spațiu pentru conexiuni arbitare. Ignorării sau sfidării tradiției îi continuă mai mult decât i se opune confuzarea sistemului ideologic și a sistemelor axiologice ale moștenirii culturale care încetează astfel a mai fi operantă ca model, deci ca tradiție.

Atingem astfel nodul esențialei continuități a celor două instanțe temporale ale culturii occidentale, cu tensiunea sa de a se instala drept cultură universală. Exclus sau confuzat, supus unei lecturi parodice, șocant contradictorii, sau doar întâmplătoare, patrimoniul cultural (trecut, tradiții) este deja dezafectat ca realitate operantă, ca univers dinamic și funcțional în plan axiologic. Pe de altă parte, oricât spațiu s-ar acorda marginalului, oricât caz s-ar face din provincialismul social sau geopolitic, el este integrat ca temă, ca mit, chiar ca realitate semantică unui model universalist fundamental, unui ireversibil și implacabil model uniformizator. Globalismul postmodern, modelul universului comunicațional, al universului instaurat de Internet, substituie, cu flexibilitatea aparent descentralizată a rețelei, expansionismul centrat explicit, aculturant în maniera mecanică, al universalismului modernist și al tuturor universalismelor tradiționale, dintre care el este ultimul, deja deschis spre viitor de configurarea spațiului cablat (de rețele de cale ferată, telefonie și radio) care a modelat modernismul.

În fine, atitudinea față de metafizic, de nivelul centripet al unei realități transantropologice caracterizează în mare parte ambele instanțe ale istoriei culturii contemporane. „Câmpul epistemologic al sfârșitului de secol se deschide, orientat de o îndoită teamă: teamă de „sens“ – de acel „metafizic“ denunțat încă de tânărul Comte și corect observat de un istoric contemporan al lingvisticii – și panica de Absolut, de Transcendent – de „teologic“, ar zice Comte –, panică pe care a pus-o în circulație criticismul kantian la începutul secolului și pe care falimentul prometeismului a dus-o aproape de patologic la sfârșitul secolului al XIX-lea“[30]. Gilbert Durand atinge în acest fel punctul nevralgic al declinului semnificației, într-una dintre lucrările sale de critică și analiză a miturilor, și numește unul dintre simptomurile cele mai relevante ce leagă modernismul și postmodernismul. Și, în același mod, prin simetrie, atinge și curentul subteran, al învestirii formelor epurate de bogăția semnificațiilor intermediare și adiacente, sau încărcate de redundanța și suprapunerea de semnificații con-

tradictorii, al gesturilor postmoderne, prin reancorarea în metafizic, chiar un metafizic „slăbit“, cum l-ar numi Vattimo.

Indiferent de disputa în jurul metalimbajelor, instaurate de modelul structuralist, în continuarea formalismelor moderniste, și de relațiile dintre nivelele semiologice ale limbajelor, atitudinea față de metafizic rămâne în majoritatea cazurilor, însă, coerent negativă, suspicioasă, repulsivă.

Am mai putea numi multe puncte comune ale acestor două unități istoric culturale. Așa cum se pot semnala încă multe puncte ale disjuncției.

Să observăm acum – să aducem în dezbatere – o altă problemă care privește direct cultura și implicit arta românească, pusă în evidență de filonul experimentalist: raportul dintre centrele iradiante de modele și zonele periferice. Cele două simptomuri definitorii ale începutului de secol și ale modernismului – în sensul larg ce include avangarda – sunt tocmai experimentalismul și fronda avangardistă, și ele devin căile de integrare a culturilor marginale, dependente de propriile tradiții, în cazul centrului Europei decalate ca problematică, întârziind în neoclasicism și romantism, alteori, ca în cazul culturilor balcanice, funcționând după paradigme diferite, chiar esențial opuse. În cazul culturii românești, a cărei primă deschidere spre cultura occidentală modernă este legată de același complex romantism-neoclasicism, orientarea dată de fondul tradițional care configurează structura spirituală este marcată de tradiția bizantină, de cultura creștin-orientală. Acest fond, contrazis de tendințele sincroniste, conferă substanță uneori chiar celor mai îndrăznețe creații novatoare. În această confluență de experimentalism/avangardism și conservatorism, operând primele la nivelul semiologic, celălalt la nivelul semantic, se află una dintre sursele originalității acestei culturi conștiente de dezavantajele și de avantajele marginalității sale. Despre contextul și mecanismele acestei situări se ocupă însă capitolul următor.

Capitolul II

GLOBALISM ȘI RECURENȚĂ A PROBLEMEI SINCRONISTE

Problema raportării culturale la un context universal ia tot mai mult, în epoca actuală, aspectul unei dezbateri care confruntă probleme multiple – ale relației între cultură și putere, ale intereselor de integrare sau de autonomizare a unor regiuni/grupuri sociale în sau față de puterile politice și cultura (culturile) cu ambiții de leader mondial. Jocurile relațiilor de putere pe harta lumii și în interiorul unor zone geografice mai restrânse (Europa, Orientul Extrem și Orientul Mijlociu, continentele predilecte ale colonizării: Africa și America Latină), ca și jocul relațiilor interne ale fiecărei societăți, cu grupurile ei de interese, în care se dezagregă și se transpun clasele omogene surprinse de teoria marxistă clasică, întrețin o tensiune permanentă, chiar dacă cu aparente relaxări și metamorfoze ce o disimulează.

Teoria postmodernă, în toate compartimentele ei, de la teoria politică la cea juridică, socială și culturală (mai cu seamă teoria lingvistică și teoria noilor media), supune deconstrucției și analizei critice fenomenul de ansamblu al universalismului, cu aspectele sale de colonialism, imperialism etc., cu expansiunile culturale ale modelelor centrelor leader. O dată cu acest asalt critic asupra tensiunilor utopiei universale se atacă întreg eșafodajul axiologic al unei lumi construite pe valori etice și morale tradiționale, în caz particular pe valori tradițional europene, conducând la ultima mare utopie universalistă, a modernismului, și care au furnizat și premisele ideologice pentru conflictul politic al deceniilor de după al doilea război mondial.

Întreagă a doua jumătate a secolului trecut a fost dominată de conflictul între lumea democratică și cea dominată de tensiunile ce au dus la dezagregarea vechiului sistem colonialist, europocentrist, cu trecerea de la formele de dominare armată și de subordonare politică directă a țărilor „lumii a treia“, cu forme mai subtile – culturale, tehnologice și desigur puse în mișcare de pârghia decisivă a realității economice.

Mișcările de subminare ale puterilor politico-economice centralizate de cele două mari blocuri vedetă ale scenei politice a celei de-a doua jumătăți a secolului trecut au luat deseori aspectul conflictelor armate, mai ales în zonele de sistematică prezență colonială, dar s-au sublimat și cultural, conducând la angajarea culturii (autonomizată elitist în utopia modernistă) înspre dezbaterea activă și chiar implicarea în catalizarea evenimentelor politice și sociale.

Este cunoscut, de pildă, rolul universitarilor (profesori și studenți) în declanșarea evenimentelor din Parisul anilor 1968, care au dus la demisia lui De Gaule, rolul studenților în evenimentele din China finalului anilor '80, rolul intelectualității cehoslovace în golirea de semnificație și conținut a sloganurilor puterii sovietice, în perioada Dubcek și chiar în „revoluția de catifea“ de la Praga.

Pe de altă parte, una dintre cele mai reprezentative mișcări ce adună forme diferite de protest, sau le interferează, este postcolonialismul. El interferează cu mișcările feministe și cu multe dintre teoriile economico-politice, având ca obiective, printre cele mai importante, analiza critică și demitizarea unor valori eurocentriste sau a unor concepte ca acela de mondializare (worlding)[1]. Impunerea unor modele culturale și comportamentale, cum ar fi civilizarea, democratizarea, substituirea societăților organice sau închise[2] cu modelul societății deschise, furnizeaza alibiuri teoretice ale mondializării (exemplele cele mai recente fiind, în anii '90, Iugoslavia, și, în 2003, Irakul). Metodologia lingvistică și practică a colonizării este analizată de autori ca David Spurr. El numește 11 termeni[3] care definesc relațiile colonizator-colonizat (relație adusă în dezbatere, încă în 1957, de Albert Memmi), relevanți pentru tensiunea dominatoare a colonizatorului și pentru instaurarea abuzivă a modelului eurocentrist și, implicit, a ideii de eurocentrism ca realitate irevocabilă.

Unul dintre cele mai simple procedee ale descalificării „indigenului“ și civilizației vizate de expansiunea leaderului politic și de civilizație al modernizării este expedierea lor în afara istoriei, într-un „timp nonevolutiv“, acel „prezent etnografic“ de care vorbește Johannes Fabian, justificând excluderea de la contemporaneitatea istorică. Acest tip de temporalitate definește societăți ce se pretează analizei structurale, așa cum o face Lévi-Strauss, demonstrându-le viabilitatea și valoarea funcțională, dar și fragilitatea în fața diacroniei[4].

Teoria postcolonialistă nu vizează doar modelul eurocentric occidental. Ca formulare culturală vizează și exprimă tensiunile subminative ce țintesc imperialismul comunist ce domină scena secolului XX, opunând Europa de Est lumii occidentale. Putem cita mai cu seamă artiști și scriitori, oameni de film – ca Boris Pasternak, Alexandr Soljenițân, Milan Kundera, Andrej Vajda, Tadeusz Kantor, Ion Grigorescu, Ilia Kabakov. Dar, desigur, protestul acestei zone și participarea la concertul vocilor postcoloniale au trăsături specifice și implică o puternică nostalgie a eurocentrismului, din care majoritatea celor cedați politic Estului european se simt excluși, printr-un accident – sau, mai precis, printr-o catastrofă istorică. Dar, atât mecanismele mitizării modelului impus (dublat de un recurs mai explicit și mai susceptibil de a fi amendat, la opresiunea polițienească directă) sunt aceleași, de la afirmarea superiorității (binevoitoare) a colonizatorului (agentului puterii dominante): eroul armatei sovietice eliberatoare, eroul muncii, comisarul politic, cu rolul său aproape sacerdotal, de confesor, sfătuitor și supraveghetor, impunerea – prin diferite mijloace a limbii puterii dominante –, exportul de tehnologie și exploatarea resurselor zonelor incluse etc.

Voi urmări consecințele acestei situații particulare ce creează în Europa de Est și Centrală soluții de rezistență și poziții diferite în mare măsură de ale altor participanți la mișcarea postcolonialistă, după ce mă voi referi la modul în care cultura postmodernă occidentală, eurocentristă sau, mai curând euratlanticocentristă, participă esențial la de-

structurarea marelui model universalist, actualizat în secolul trecut de utopia modernistă.

Cele mai puternic şi profund destructurante analize critice sau doar dezimplicate din utopia universalistă provin chiar din sectoarele culturii occidentale, care extrage consecinţele practicării şi teoretizării propriilor sisteme de valori. Mă refer la valorile democratice, ale unei societăţi deschise, în care individul poate, măcar teoretic, să se afirme, sau are măcar premisele afirmării în contextul şi chiar faţă de contextul social. Pe de altă parte, aceste analize critice vin din interiorul unei culturi care a separat instrumentele (gândirii) de propriile conţinuturi, ajungând să-şi analizeze premisele mitice, substructurile simbolice şi funcţia recurentă sau în continuitate decelabilă a arhetipurilor. Antropologia structuralistă stabileşte, mai ales prin Lévi-Strauss, echivalenţa valorică a civilizaţiilor şi culturilor, în măsura în care satisfac aspiraţiile grupului social şi pot să-i permită „folosirea lumii" şi răspunsul la somaţiile realităţii. Analizele făcute de Michel Foucault, Lyotard, Bahtin şi Baudrillard mecanismelor puterii, urmăresc relaţia între putere (ca motor tradiţional al realităţii sociale) şi limbaj, şi acea „identificare între putere şi reprezentările sale", care conduce la transferul ei în simulacru, ca al tuturor celorlalte forme ale realităţii vizate de semn, inclusiv a realităţii semnului însuşi. Baudrillard urmăreşte cum puterea, în tendinţa ei de descentralizare nu se autodizolvă, nu se pulverizează, ci penetrează în reţeaua din ce în ce mai fină de terminale ale relaţiilor de interdependenţă între centre şi periferii, până ce ajunge să implice fiecare atom al existenţei sociale a reţelei, participând la o unitate conflictuală de putere şi rezistenţă, şi numeşte această stare, rezultată de strategiile descentralizării, „o metastabilitate a puterii"[5].

Steven Connor[6] abordează, în *Cultura postmodernă*, modalităţile prin care diferenţa afirmată cu intensitatea disidenţei este asimilată tendinţei expansioniste şi uniformizatoare a culturii postmoderne, în fond o cultură euro-atlanticocentristă şi astfel devine, eventual, un element al morfologiei limbajului, esenţial heteroclit, în fondul patrimoniului său de forme, contribuind şi la îmbogăţirea şi nuanţarea sensului acestei culturi. Un exemplu foarte la

îndemână – la care se opreşte autorul – este oferit de modă, unde coafurile afro şi stilul afro în general se formulează ca afirmare a diferenţei asumate, dar este imediat asimilat eclectismului dominant prin care moda exprimă în felul cel mai direct pluralismul şi eterogenitatea, mobilitatea şi permisivitatea culturii înglobante, a cărei deschidere operând la nivelul stilistic ţine de stategie. Încorporarea vocilor disidente este cea mai eficientă şi mai rapidă metodă (statagemă) de anihilare a caracterului disident al diferenţei. Acea cacofonie prin care un critic[7] al universalismului modernist cere să se perturbe monismul autoritar al valorilor culturii dominante (cultură critică faţă de propria-i moştenire şi devenire istorică) devine un instrument al subordonării diferitului, alterităţii marginalităţii, menite, în consecinţa lor concretă, să asigure substanţa unei sintaxe deja elaborate şi silite să nuanţeze cu sensurile lor specifice, devenite din nou subalterne, sensul major al diferenţei/alterităţii/marginalităţii înseşi.

Stephen Pfohl[8] urmăreşte rolul convergent al culturii cu al celorlalte forme dinamice ale expansiunii (cyber-cultura) facilitând presiunea, direcţionarea şi manipularea informaţiei în formularea noii ipostaze a vechiului universalism – globalismul occidental. Dar el atrage atenţia că valori negative ale universalismului modernist (cum ar fi cele care au generat nazismul), transferate în acest regim cultural, al „excesului accesibil", nu mai „generează o distanţă critică"[9] . Vehiculate prin intermediul reţelei cibernetice, prin această aparentă golire de realitate, riscă să se instaleze (reinstaleze) şi să redevină, latent, operaţionale. Desigur, complexitatea problematică a dezbaterii teoretic politice a culturii postmoderne, ce integrează postcolonialismul, cultura populară, feminismul, toate formele disidenţei, inclusiv „guerilla" culturală, cu tendinţa sa de a se păstra în marginalitate, permite alternativelor să se formuleze. Dar, alienarea puterii în limbaj (Lyotard[10]) nu este decât un aspect mai curând teoretic, o consecinţă a discursului critic în sine, căci puterea reală, şi angajarea sa imediată şi grosieră în spaţiul şi timpul geografiei şi istoriei actuale, continuă, cu mijloacele tradiţionale (forţă militară, implantare teritorială, impunere autoritară a modelelor pro-

prii), ridicată la putere de manipularea mediatică, de presiunea informațiilor cu pretenție de autenticitate, de mirajul consumismului, de accelerarea rotației capitalului, toate conducând la spargerea tiparelor unor societăți diferite (organice sau închise). Scrierile lui Immanuel Wallerstein[11] pun în evidență împărțirea (încă o dată) a lumii în zone de creare a modelelor și a valorilor în periferii (ce furnizează exclusiv materii prime și inteligență absorbită de primele, în semiperiferii furnizoare ale produselor de lux sau pur culturale).

Departe de a se converti (goli, dezafecta etc.) în limbaj, de a participa la universul simulacrului, de ale cărui mecanisme uzează, însă, cu abilitate, puterea în ipostazele ei economice, politice și sociale, continuă să opereze. Pe de o parte, așa cum observă Steven Connor[12], fenomenul absorbției diferențiatului, marginalului și disidenței, între modelele culturii dominante, în măsura în care le legitimează le și dezafectează forța centrifugă. Chiar strategiile disidenței culturale fac parte din complexul sistem de modele ale postmodernității, care este doar o etapă a culturii mondiale eurocentriste. Se petrece o osmoză subtilă între modelele destructurării, generate la centru, și aporturile critice ale unor periferii ce și-au însușit limbajul, conceptele și poziționările centrului, ca instrumente ale propriei afirmări, integrându-se astfel unui concert general, permisiv și, prin chiar permisivitatea sa, înglobant-anihilant. Pe de altă parte, pârghiile tradiționale de dominare, de la intervenția și ocupația militară, de la organizarea loviturilor de stat în zonele vizate de tendințele expansioniste ale puterilor dominante la presiunile economice bazate pe manipularea financiară susțin într-un plan extrem de concret globalismul cultural. El este bazat la rândul său pe un export de tehnologie și pe impunerea unei realități a universului social pătruns, organizat și deci integrat de rețele de comunicare dependente de o imagine despre lume, și de un instrumentar operațional specific, specific modern și ultramodern și postmodern.

Strategiile expansiunii modelului de civilizație, modelului de lume, nu sunt diferite de cele ale primelor misionarisme, ale misionarismului creștin, de pildă, cu voința

sa de a generaliza o perspectivă asupra destinului uman și a destinului transuman. Doar că, dincolo de mijloace, conținuturile se schimbă. În locul unui conținut religios se impune unul comercial, consumismul a luat locul mesajului spiritual, iar tehnologiile comunicării orizontale măresc densitatea presiunii și transformă integrarea într-o problemă de participare și acces la rețea, de acces la exploatarea realității, trecând în plan secund, sau escamotând problema, de atitudine profundă, de schimbare de profunzime a sistemelor arhetipale etc. În acest punct, faimoasa definiție a sociologului Marshal McLuhan – „media este mesajul“, își relevă adevărul, căci, cu toată dependența suportului față de mesaj, pusă în lumina de antropologia poststructualistă și de hermeneuticile antropologice[13], noile tehnologii ale comunicării și noile tehnologii ale supremației impun un model comportamental și un sistem de a gândi lumea umană convergente. Acesta este modelul comunicării – modelul unei lumi implozive la nivelul distanțelor geografice. Noile modalități de suprimare a distanțelor, prin realitatea mediatică, ce substituie extensiei spațiale și accelerarea deplasării în spațiu cu „sedentarismul impregnat telematic“ o deplasare virtuală, ce ecranează, în chiar timpul deplasărilor spațiale, spațiul real cu spațiul aleatoriu sau dirijat al informației mediatice. Aceleași dependențe de tehnologiile de vârf și de abstractizarea sistemelor de funcționare depășind limitele tradiționale într-un universalism al viziunii leagă planurile expansiunii globalizante, concepute ca o deschidere și nu ca o absorbție.

Instrumentul și mobilul cel mai activ al tendinței globalizante, detașate de nivelul idealist utopic, încă prezent la nivelul cultural al comunicării, este cel economic, cuprinzând sectoarele sistemului financiar (cu băncile multilaterale și rețeaua diferitelor fonduri de sprijinire a schimbărilor în sensul preluării modelelor occidentale), cu sectorul resurselor și cu cel al forței de muncă, pe de o parte, și al piețelor, pe de altă parte. În studiul sintetic dedicat globalizării, ca universalizare financiară, George Soros[14] se referă tocmai la aceste mecanisme integrative, la structurile organizaționale, transstatale, la o supremație financiară dincolo de controlul politicilor locale, zonale etc.

Eflorescența organizațiilor nonguvernamentale, beneficiind de fonduri ale unor bănci internaționale, facilitează implementarea modelelor de organizare și impun statelor câmpuri problematice ierarhizate de comunitatea internațională, deplasând atât interesul politic și social spre ele, cât și conținuturile culturale. Arme nu numai superioare tehnologic, ci rezultând dintr-o permanentă cercetare de vârf, deci în permanentă înnoire a capacităților de adaptare; sisteme financiar penetrante și integrative, capabile să instaureze decalajele și să le atenueze, să creeze miraje economice și să le distrugă (exemplul Coreei de Sud și al Argentinei, la începutul noului secol); o jurisdicție promovând drepturile omului, drepturile individului, persoanei, în și împotriva structurilor statale, ale societății (și care justifică în cea mai mare măsură expansionismul globalist); și o cultură ce deconstruiește sistemele tradiționale de valori, începând prin a le seculariza și a le expedia în sectorul mitului[15].

Fiecare dintre aceste pârghii ale integrării – mișcare, vector dinamic ce substituie expansiunea – își are importanța, părând, din anumite puncte de vedere, dominant. Samuel Huntington reliefează însă, în lucrarea sa intitulată sugestiv *The Clash of civilisations*[16], rolul extrem de important al culturii (în a cărei arie de definire integrează și religia) în întâlnirea, contaminarea și conflictul dintre diferitele zone ale lumii. Aceste zone alcătuiesc o hartă sincronă, organizată de mari concentrări ale puterilor nucleice și zone supuse diferitelor forme de gravitare, între și în jurul lor, este supusă devenirii istorice a împărțirilor, cu schimbarea relațiilor (și tipurilor de relații), cu schimbarea resorturilor interne ale succesivelor universalisme, cu zone de emergență diferite. În setul de concluzii la care conduce analiza sa ce urmărește, mai mult decât o factologie istorică, o logică motivațională a relațiilor, cultura este cea care impune și conservă identitatea, de ambele părți – ale civilizațiilor în expansiune și ale civilizațiilor în defensivă, sfâșiate de conflictul interior al tendinței de rezistență și de deschidere față de noile valori. Mai mult decât alte sectoare ale existenței sociale, cultura este sectorul în care se cumulează cele mai intense conflicte între modelele actuale

și modelele rezistente ale tradițiilor identificatoare. Aceasta devine zona cea mai vizată de strategiile expansioniste, căci ea justifică aderențele sau rezistențele, disidențele sau curentele permisive. În acest plan se poartă bătălia între specimenele iconice propuse, impuse de civilizațiile în expansiune și modelele iconice proprii, care mobilizau rezistența. Dezbaterea în jurul acestui concept relevant al specimenului iconic nu se rezumă, însă, doar la opoziția unor modele (prototipuri) esențial opuse, a europeanului, americanului, față de modelele autoritare în sânul civilizațiilor vizate, ci și la opoziții dintre cei doi versanți (sau multipli versanți) ai valorificării aceluiași specimen, de pildă, pentru finele secolului XX și debutul secolului XXI, teroristul văzut de cultura occidentală și de cultura islamică. În analiza lui Huntington, cultura apare ca nivelul cel mai peren, al diferențierii și al rezistenței față de strategiile universalizării, nivelul deconstruirii oricărui proiect global.

În jocul care leagă toate aceste zone, diferențiate în sistemul mondial global, Wallerstein[17], urmărește cum într-o dinamică ce le modifică poziția, periferiile și semiperiferiile tind spre integrarea cât mai completă în zona de nucleu, facilitându-i și solicitându-i extensia, cu prețul unor transformări interne asumate, care să anuleze tocmai diferențele. Această mișcare (tensiune) centripetă presupune repoziționarea față de propriile tradiții care mențin și asigură identitatea zonală – termen aflat deja, ca și alți termeni ai discursului politic actual, într-o deplasare semantică, fie restrictivă, fie depreciativă, fie conflictuală, revendicativă, secesionistă.

O analiză a termenilor cu care operează discursul politic actual – termeni ca identitate, diferență, provincie și provincialism, periferie, localism etnic etc., termeni ce acoperă realități în definitiv cu o implantare istorică – este relevantă pentru vectorii politici mondiali, pentru nucleele conflictuale, pentru orientarea diferitelor grupuri față de proiectul globalizării. Este de asemenea relevantă pentru tensiunea forțelor ce exercită puterea și forțelor ce se opun deschis acestei exercitări, a puterii zonale pentru a se distanța critic de formele depășite politic ale integrării istorice anterioare (zona fostelor colonii) și pentru zonele ce aspiră spre inte-

grare, ca să participe, chiar pe poziții secunde, chiar periferic, chiar simulat, la exercițiul puterii. Astfel pentru zone proaspăt emancipate din conglomeratul puterii occidentale, eurocentriste, termeni ca identitate, chiar identitate rasială și etnică, religioasă, cultivată, sunt extrem de importanți, iar situarea față de zona privilegiată refuză poziția de periferie, tinzând să se afirme ca nuclee.

Frecvența și modul de utilizare ale acestor termeni, în strategiile culturale ale unor zone (țări, grupuri sociale) și în strategiile ce le vizează, oglindesc atitudinea lor față de propria poziție în sistemul mondial, dorința de a conserva sau schimba și poziția față de structurile, valorile și dinamismul sistemului însuși. (Așa cum observă Wallerstein, poziția unor zone în sistem se poate schimba, fără a afecta sistemul însuși și principiile lui de funcționare). Mișcările postcolonialiste (exprimând actualizarea atitudinilor anticolonialiste tradiționale și penetrarea lor în conștiința universală ca versiuni credibile) vizează destructurarea sistemului însuși. Dar nu acest caz ne interesează în studiul de față. Atingem astfel problematica punctuală a cercetării, care este situarea culturii românești de după anii '50 în contextul dinamic al celei de a doua jumătăți a secolului trecut și în primii ani ai secolului XXI.

Voi începe prin a explica de ce termenii în care încerc să tratez coordonatele strategiilor – nu totdeauna explicite sau coerente, deseori confuze și contradictorii – ale culturii românești postbelice (care trasează contextul mai restrâns al evoluției artei românești) – globalizare și provincialism – aparțin intenționat unor niveluri de actualitate diferite. Globalizarea se impune în ultimul deceniu drept cea mai activă și mai sistematică finalitate a politicii mondiale. Provincialismul este un termen cu o istorie impresionantă, cu valorizări diferite și acoperind un câmp larg între pozitiv și negativ, dar cu evidentă tendință descendentă în scara valorizării și actualității. Acest termen rămâne util atunci când mă refer la cultura românească, chiar dacă deschisă plurivocității minorităților cu aporturi diferite la configurarea ei. Astăzi această complexitate atitudinală este definită mai ales ca localism, termen situat pe același palier al actualității cu cel de globalizare. Termenul are avantajul

dublu, din perspectiva universală, de a implica pluridimensionalitatea tradițiilor și, pe de altă parte, de a conduce, mai subtil sau mai brutal, la disoluția nucleului etnocentric, alt termen la rândul său supus unor fluctuații ale valorizării și, mai recent, unei subminări evidente (mai ales în cazul națiunilor care gravitează în zona de influență a marii expansiuni occidentale).

România, înscriindu-se decis în sfera de atracție a Occidentului european, încă din secolul al XIX-lea[18], și-a realizat în perioada interbelică integrarea în toate planurile civilizației. În acel segment istoric, al primei jumătăți a secolului XX, și, mai ales în perioada cuprinsă între cele două războaie mondiale, sentimentul decalajului, mai ales în plan cultural, a generat tensiunile sincroniste, termenul funcționând ca adaptare temporară la un prezent deschis devenirii și viitorului, deci în această accepție dinamică, și nu în accepție dată de antropologia structurală, ca imobilism temporal, ca dependență de o structură fragilă față de eveniment, față de istorie, de transformare[19].

Confruntările de la mijlocul secolului au dus România în fața opțiunii pentru cele două blocuri de interese care au subminat unitatea occidentală. Interese politice, istorice au împins România, atunci, de partea Axei în conflictul său tolerat inițial de lumea democrată cu cealaltă forță radicală totalitară a lumii moderne. Al Doilea Război Mondial a apărut ca un conflict între totalitarismul nazist, cu legitimările sale în tezele rasiale puriste, cu noua anihilare a valorii individului în raport cu societatea, și comunismul sovietic încă închis în amplele granițe geografice ale Uniunii Sovietice. Alerta lumii democrate a anihilat expansiunea fascismului, dar, conform noului joc de interese politice, noul echilibru de forțe, a deschis pentru jumătate de secol drumul expansiunii comuniste spre Estul extrem al Asiei și spre Estul Europei, instaurând în același timp o graniță politică în centrul Europei scindate, Cortina de Fier, și instaurând etapa războiului rece. România a intrat astfel în conglomeratul Europei de Est, al țărilor socialiste din Tratatul de la Varșovia, ca statut militar-politic, în CAER ca statut economic, în blocul cultural controlat de tezele culturii angajate, proletcultiste, ateiste, bazate pe o

filosofie pozitivistă și istoristă, materialismul istoric, și pe o doctrină socială definită în cadrele socialismului științific. Un colonialism sever, având ca forță colonizatoare URSS, a stopat pentru aproape jumătate de secol dinamica integrării europene, a integrării în democrația occidentală, ale cărei valori au constituit în toată această perioadă ținta atacurilor devalorizante ale propagandei și cenzurii politice.

În strategiile politice ale socialismului postbelic cultura a avut un rol subordonat, rolul unui mijloc eficient și complex de propagandă. De aici intervenția brutală și consecventă asupra limbajului, a gramaticilor formale, a dependenței față de sistemele reprezentării și idealizării, pe de o parte, și sistematicile investiții financiare în promovarea, susținerea și difuzarea segmentelor culturale complezente față de putere, pe de altă parte. Cultura a fost un instrument mereu vizat și susținut de promovarea specimenelor iconice impuse de putere și de subminare a vechilor tipologii cu implicațiile lor valorice. Întreaga cultură tradițională a fost tratată cu suspiciune, dacă nu interzisă, mulți dintre membrii mișcării culturale de avangardă sau conservatoare fiind siliți să părăsească țara sau dispărând în angrenajul represiv sau în anonimatul unor prestații sociale obscure. Deznaționalizarea a funcționat ca unul dintre obiectivele culturii dominante, ce a practicat un panslavism și un rusocentrism travestit în internaționalismul proletar, în federalismul sovietic, în dictatura unificatoare a unei clase mitizate. În ce privește relațiile din interiorul sistemului socialist, tipologiile ce definesc o societate, dominația sovietică a destabilizat ultimele relații aparținând societății organice, deja supusă disoluției de precedentele decenii de apropiere de democrația occidentală, a distrus relațiile de proprietate privată și mai ales relațiile de proprietate funciară rurală, desăvârșind într-un sens absolut și negativ reformele inaugurate de monarhia democrată instaurată în secolul XIX.

Strategiile de rezistență și de emancipare culturală – legate de emanciparea politică pusă în cauză la sfârșitul anilor '60 o dată cu invadarea Cehoslovaciei – au vizat în primul rând crearea unei culturi paralele, tot mai insistent prezentate în manifestări sau publicații, dar păstrând un

caracter elitar. Acest segment cultural a practicat părăsirea normelor realismului socialist și proletcultismului și substituirea lor cu ideologii estetice ale celei mai recente tradiții zonale moderniste și cu forme de comportament afirmate în actualitatea culturii universale occidentale. Recuperarea fondurilor tradiționale, istorice și protoistorice, apelul la civilizația etnografică, paralelă, atinsă acum decisiv de forța distructivă a noului sistem, a formulat câmpul complementar al referințelor și resurselor implicate în strategiile emancipării. Dar ele aduceau în actualitate legitimări în forme de timp ale trecutului, timpul unei autorități istorice și extraistorice, transistorice – timpul conservator etnografic, impermeabil la istorie, sau fragil în fața istoriei, și timpul transistoric al sacralității.

Cultura universală actuală, cu latura occidentală în accelerata ei transformare proclamând autonomia estetică – o premisă atât de utilă în lupta contra somației politice – pentru a o abandona în favoarea angajamentelor în disidențele de tot felul în lupta mediatică, în subminarea eurocentrismului, în disoluția puterii, în conivența cu consumismul și în denunțul lui, în demersul critic prin excelență – oferă modele ale conflictului cultural deschis. Compromiterea specimenelor iconice impuse, metamorfozele limbajului și devalorizarea conținuturilor stereotipurilor puterii sunt metodele cele mai directe ale conflictului dintre cultură și putere. Mișcarea de idei, complexitatea atitudinilor, dinamismul experimental, dependența de tehnologii sofisticate în permanentă rafinare și extensie a posibilităților au aprofundat însă, dincolo de granița penetrabilă prin circulația modelelor culturale a Cortinei de Fier, cortina decalajului accentuând un complex al provinciei, marcând distanțe care trebuiesc parcurse sau sărite pentru a putea atinge obiectivul integrării.

Înainte de a accepta identitatea ca pe o formă de afirmare a alterității, ea trebuia afirmată ca o formă de asimilare. Înainte de a putea căuta calitățile localismului (exorcizat de autoritatea „suspectă" a centripetelor legitimări etnice, naționale, tradiționale), localizarea spațio-temporală a fost resimțită ca provincialism și periferiticitate.

Pentru întreg Estul Europei, destrămarea Imperiului sovietic, căderea Cortinei de Fier, la sfârşitul deceniului nouă, pregătită de mişcările sociale poloneze, de disidenţa cehoslovacă din 1968, de apropierea României de vestul Europei în deceniul opt, şi facilitată de uzura puterii sovietice în conflictul din Afganistan, şi de conturarea tensiunilor politice legate de piaţa petrolului în Orientul Mijlociu, de schimbarea zonelor de interes ce conduc permanent la recartografierea lumii[20] înseamnă confruntarea cu promisiunile şi exigenţele Occidentului. Între aspiraţii şi realitate se angajează o relaţie extrem de complexă, conducând la nevoia elaborării unor strategii realiste adecvate concretului situaţiei.

Formele de disidenţă conturate în timpul integrării forţate în conglomeratul sovietocentric lasă loc unor strategii noi, cu vectorialitate contrară – nu strategii subminative, ci integrative. În funcţie de decalajele tehnologice şi economice, ţările Estului se racordează mai rapid sau mai lent culturii mondiale, iar politicile locale sunt permisive fluxului aculturant.

Tensiunile integrării – dinspre Occident spre Estul proaspăt disponibilizat politic şi dinspre Est spre Occident măcar cultural accesibil sau aparent accesibil – coincid. Artiştii parcurg rapid etapa unor răfuieli retrospective cu vechile presiuni care în România au dublul aspect al lichidării sechelelor dominaţiei sovietice (cu apogeul în deceniul şase) şi al denunţării unui etnocentrism populist în deceniul nouă. Acest moment al exhibării propriilor decalaje, ca expresie a unei diferenţe neasumate, ci denunţate ca o consecinţă a evenimentelor istorice, propulsează zona estică în orbita interesului universal pentru „exotismul" său istoric.

Diferenţa, punctul forte al discursului postcolonialist, nu funcţionează ca premisă a disidenţei, nu este asumată ca premisă a unei identităţi ce trebuie proclamate în pofida presiunii aculturante a Occidentului, ci considerată impediment justificat temporal de alibiul istoriei şi propusă unor eforturi sistematice de ştergere.

Tendinţa este aceea de a afirma o identitate coincidentă sau măcar convergentă cu cea a Europei Occidentale (o

identitate ca identificare). Această orientare vizează în primul rând structurile vieţii culturale, deschise transformărilor, reformelor, ca şi toate palierele vieţii politice, economice, sociale. Reformele vizează instituţiile, raporturile vieţii culturale cu piaţa, cu realitatea economică şi decalajele acestui nivel al existenţei sociale afectează drastic evoluţia relaţiilor interne, instituţionale ale mediilor culturale, ca şi relaţiile de echilibru între cererea pieţei şi oferta celor mai avansate şi dinamice sectoare ale creaţiei. Vechile organisme ce susţineau financiar (economic) viaţa culturală şi exercitau presiunile ideologice – ca uniunile de creaţie – ajung mult mai puţin operante, îşi restrâng, prin strategii neadecvate, rolul, continuând fără să o rezolve critic, confuzia între rolul pur sindical şi cel cultural autentic. Ministerele culturii preiau, în mare măsură, modul de operare şi angajamentele vechilor structuri guvernamentale. Tranziţia – termen alibi pentru noile decalaje – găseşte liberalizarea universului creaţiei în situaţia absenţei unor pieţe culturale constituite şi a unui gust incert şi confuz al consumatorilor de cultură, şi în vidul unor instrumente de formare apte să exercite strategii eficiente ale formării gustului, predispoziţie spre nou, rafinamentului experienţei estetice. Gustul comercial invadează un conglomerat social al consumatorilor de cultură, fragil, deja flatat în inapetenţa sa pentru experienţa profundă şi dificilă de populismul socialist. Invazia producţiilor ieftine ale unei subculturi spectaculos susţinute tehnologic umple golul avid de modele ale libertăţii şi de modele capabile să aplaneze diferenţele, a căror hipnoză nu lasă loc distanţei critice şi nici identificării propriilor probleme. Chiar atunci când încearcă să conştientizeze şi să formuleze critic aceste aspecte ale unor situaţii specifice, cultura înaltă (termen deja suspect în discursul critic postmodern) se vede silită de urgenţele integrării să le canalizeze spre apropierea şi adecvarea universului problematic al Occidentului.

Ne aflăm în mare parte în faţa unei părăsiri de sine, pentru modelele şi valorile acestui univers în expansiune, permisiv, la rândul său, faţă de noile aporturi, avid de o diferenţă ce-i furnizează substanţa propriei destructurări şi distopii şi propriului eclectism. Tendinţele politice de

pulverizare a structurilor naționale stabile (mai ales în zonele periferice, căci ele nu vizează nici în fapt soliditatea construcțiilor statale europene, ci oferă doar un joc între putere și limbaj – între putere și imagine) afectează aceste zone ce își vor accesul „în cetate", privilegiind culturile minoritare ale zonei. În cadrul culturilor naționale (periferice) sunt puse în evidență mai ales premisele lor etnografice, dependente de centripetul echilibru sincronic, fragile față de evenimentul istoric.

Demersul decis al Occidentului deschis spre integrarea acestor zone intrate în dialogul actuzalizant globalism-localism promovează mai ales experimentul noilor tehnologii, înglobarea în rețeaua comunicațională, sensibilitatea la noile poziționări estetice ale universului mediatic actual. Mai multe rețele ale integrării deschid Occidentul spre Europa de Est, inițiative individuale cum sunt expansiunea colecțiilor Ludwig, oprită la granița deja precizată de alte premise, a României, printr-o succesiune de inabilități ale politicii guvernamentale a momentului și de disensiuni ale vieții culturale autohtone. O altă deschidere Vest-Est a operat-o expansiunea rețelei centrelor Soros. Vastul program financiar al acestui economist cu perspectivă politică realistă asupra globalismului[21] a susținut de-a lungul deceniului zece inițierea acestei zone, neexperimentate, în sistemul de funcționare al economiei de piață, în elaborarea principiilor unei autodezvoltări adecvate local. În planul cultural direct a facilitat familiarizarea artiștilor cu opțiuni experimentale și ideologice clare, cu noile media, ca și accesul lor la tehnologia de vârf, la informația actuală, la prezența în marile manifestări internaționale și în centrele de formare a artiștilor pluridisciplinari, instruiți tehnic, dinamici și cosmopoliți ai lumii globale.

FDSC (Fundația Democrată pentru Societate Civilă) a contribuit de asemenea cu fonduri la implementarea acestor strategii și a impus atenției și conținuturi punctuale ale luării de conștiință politice în care se angajează discursul cultural, pentru promovare sau denunțare critică (problemele minorității țigănești, problemele dezabilitaților sociali, problemele feministe, etc. cuprinse în sceptrul drepturilor omului).

Ne aflăm deja în palierul conținuturilor culturale, în care se precizează cel mai puternic tensiunile inerente ale situației extrem de complexe a Estului European, postcolonial, în confruntarea câștigată cu Orientul socialist, aspirant la o integrare Occidentală, euroatlanticocentristă, considerată ca legitimă și filtrată de o disponibilitate suspicioasă și exigentă. Clivajul blocului occidental în 2003, în raport cu problema irakiană, nu impune decât o dilemă politică țărilor din Est, fără a afecta fondul opțiunii culturale spre o cultură oricum esențial critică. Celălalt nivel în care funcționează aspirația spre integrare în universul occidental (integrare fiind termenul ce substituie pe cel de sincronizare specifică precedentelor tensiuni proocidentale) operează la nivelul creației înseși, cu planurile stratificate ale structurii sale – tehnologic, mediatic (de suport media), formal și de conținut. Atitudinea față de cultură și de manifestarea artistică, de condiția artei face legătura între exigențele actualității globalizării și recurențele aspirațiilor spre universalismul în diferitele lui faze. Termenul de provincialism acoperă în realitatea sa complexă această stratificare a determinismelor identificatoare, mai propriu decât cel actual de localism. Ca și termenul de localism, el implică o definire teritorială, o periferizare spațială cu determinismele ei complexe. Dar provincialismul presupune și o distanțare temporală, o desincronizare față de o dinamică a centrului de forță în a cărui orbită gravitează societatea determinată de tiparele locale și localizante.

Deceniul zece, deceniul concluziv al celui mai dinamic secol al culturii europene, a enunțat și analizat în termeni politici, economici și culturali raporturile dintre zonele prinse în jocul recartografierilor permanente ale planetei, confruntarea nucleelor emergente ale civilizațiilor și a celor conservatoare sau în fluctuație între diferite câmpuri de forțe. Marile manifestări artistice internaționale s-au axat pe exprimarea acestor raporturi. Bienala de la Veneția în 1993 a avut drept concept fundamental nomadismul cultural (iar conceptul uneia dintre expozițiile din cadrul său a fost *Deteritorializarea*), în 1995 alteritatea, în 1999 deschiderile cyberspace-ului (proiectul s-a numit Windows). Congresul AICA, 1992, a avut ca temă relația centrului

cu periferia. Documenta Kassel explorează mai ales direcţiile prospecţiunii la vârf şi ultimele soluţii de transgresare a graniţelor dintre concret şi artistic (fără a abandona traseul decupajului din realitate a faptului ce devine astfel apt să semnifice). În 2002, însă, şi Documenta Kassel se deschide discursului politic, confruntând platformele culturale eurocentriste cu cele ale zonelor periferice postcoloniale.

Dezbaterea subtil politică invadează marile sinteze de artă contemporană. În acest context teoretic, urgenţa integrării, ca şi cea a definirii ca alteritate integrabilă, conduc spre formularea unor discursuri particulare ale artiştilor şi la acţiuni curatoriale ce subliniază disponibilitatea spre acest tip de înţelegere a lumii culturale, ca mondialitate dialogică ce se autoanalizează. Se formulează simultan şi strategiile unei autodefiniri a artelor autohtone (în cazul nostru a artei româneşti) bazate pe lectura atentă a tradiţiilor şi pe afirmarea înrădăcinării. Fondurile cele mai adânci sau cele mai consecvent conservatoare (ortodoxismul, legitimarea în etnografic şi preistoric), acea coborâre într-un arhe, ce conduce spre imobilismul arhaic şi acea legitimare într-un spaţiu conceptual al religiosului şi teologicului, opun preluării creatoare a comportamentelor cosmopolite, dinamice, un statism bazat pe sensul unei dinamici transtemporale.

Dar nu acest segment al culturii româneşti contemporane este cel în care provincialismul acţionează negativ, ca expresie a unui decalaj, deoarece conservatorismul reflexiv asumat, poziţia declarat conservatoare, care afirmă o alteritate înrădăcinată istoric, dincolo de modernitate, dar cu conştiinţa extrem de actuală a nevoii de a defini şi legitima diferenţa, nu aparţine în nici un caz unei retardări provinciale. Diferenţa – şi uneori chiar provincialismul – apare în acest caz ca un conţinut asupra căruia arta îşi concentrează investigarea, în căutarea unei autenticităţi care să-i justifice discursul şi să-l identifice în concertul mondial şi în dialogul cu o societate a cărei spiritualitate trebuie formată, cu atât mai mult cu cât depinde de tot mai mulţi factori, activaţi de permeabilitatea mediatică.

În mod doar aparent paradaxal, provincialismul, nu ca instrument retoric şi ca reiterare tardivă a unor scheme

epuizate ca sarcină prospectivă şi ca surpriză comportamentală, ca putere de şoc, apare în zona demersurilor artistice angajate în efortul sincronist, în inovaţie. Din multele exemple de retardare provincială în chiar zona ambiţionării sincronice, reţinem experimentul body art-dicteu libidinal-poezie de transfer/sublimare sexuală, al grupului condus de Mircea Cărtărescu, la Tescani, în 1999, şi publicat în volum în 2000, sau expresionismul tradiţional avangardist din teatrul experimental românesc al deceniului zece. Un anumit manierism avangardist, păstrând instrumentarul primei avangarde, care funcţionează nu ca referinţă, citat sau reper pentru o situare critică, ci ca model actual încă, sau reluarea integrală a unor spectacole, ca trilogia greacă a lui Andrei Şerban, puternic inovatoare în anii '60, fac sesizabil un simptom şi un parfum provincial. Pe de altă parte, insistenţa cu care genurile alternative generează manifestări sistematice accentuează conştiinţa unui gol, a unei rupturi, nu atât în exerciţiul intim de laborator artistic din deceniile precedente, cât în cel al prezenţei publice, al implicării active a artei anvangardiste în modelarea aspiraţiilor, înţelegerii, din câmpul experienţei estetice.

De această dată, decalajul este asumat şi simultan declarat, este traversat cu acea siguranţă pe care o dă capacitatea de a gândi integrarea culturală sub dublul aspect de integrare a unui aport original în cultura vremii (şi aici decalajul însuşi devine din nou un conţinut) şi integrarea în orizontul propriei culturi a celor mai noi tendinţe (şi aici preluarea modelelor comportamentale, chiar tardivă) păstrează caracterul provocant.

Festivalurile de performance (Timişoara, Lacul Sfânta Ana, Iaşi) şi de instalaţii poartă amprenta acestei duble sarcini temporale – aceea de a depăşi un decalaj, de a acoperi o absenţă, de a scoate la lumină fenomene rămase inaccesibile publicului şi consemnării documentare şi cel de a participa la prelungirea actualităţii acestor forme de comportament aflate la apogeu în arta universală în anii '50-'60.

Simultan, însă, au avut loc pe tot parcursul deceniului recuperator şi preocupat de nivelarea decalajelor efortul de a implanta noile media, familiaritatea cu noile tehnologii: arta video, instalaţia video, video performance, for-

mele legate de computer, ale artei electronice. Procesul a fost inaugurat de primele expoziții anuale ale Centrului Soros pentru Artă Contemporană, cu înființarea primelor studiouri video (Intermedia, la Arad, FAV, în București, studioul Patatics, la Timișoara), de inaugurarea secțiilor de foto-video și multimedia la universitățile de artă românești, culminând, în 2002, cu inaugurarea unui laborator media (Media Lab Kalinderu) ca primă secție a Muzeului Național de Artă Contemporană.

În ce privește limbajul, soluțiile originale, în legătură directă cu modelele occidentale sau cu propriile formulări în contextul protestatar al deceniului nouă și cu propria avangardă, acoperă un evantai larg. De la soluții minimaliste (Sandor Bartha, Iosef Bartha, Tudor Vreme), cu o claritate a raporturilor formale și a relațiilor conceptuale, la incisivitatea ironică, aplicată unui conținut politic, social (Teodor Graur, Nicolae Onucsan), la un baroc bazat pe presiunea afectivă și pe eteroclitul acumulativ al situațiilor (Grup Meta) și la demersuri pur conceptualiste (Matei Băjenaru, Mirela Dăuceanu, Dan Perjovschi), nuanțările stilistice acreditează maturizarea și amploarea fenomenului desemnat pentru poziția sa în cultura secolului trecut, ca alternative, sector al noilor media și noilor comportamente. Ambele nivele deja investigate, cel mediatic și cel stilistic, trimit la firescul integrării. Probelematica cea mai complexă apare la nivelul semnificatului (semnificațiilor), în care se impune cu claritate disjuncția între complezența totală față de opinia occidentală asupra periferiei vizate de absorbție și suspectată ca un loc de contaminare, ca o sursă de imigrație, ca un bloc de tradiții încă active. Și acum, ca în anii '50, de pildă, poziția față de specimenele iconice impuse autoaprecierii de o retorică a integrării poate fi de aderență sau de această dată profund critică. Ironia cu dublă statificare, față de contextul autohton și față de lectura lui prin stereotipurile pitorescului propuse de Occident, marchează în comentariu critic participarea la modelele iconice ale grupului subReal (instalațiile video *Draculaland* și *Erzsebeth*).

Insistența abordării tematicii referitoare la marginalii sociali – copiii străzii, consumatorii de droguri, declasații

orașului[22], câinii vagabonzi – și frecvența peliculelor, festivalurilor, textelor dedicate unor minoritari problematici (țiganilor), în disputa despre nevoia de a-i conserva ca minoritate privilegiată sau a-i integra social, sacrificându-le diferența (manifestată nu numai prin pitoresc, ci și printr-o moralitate diferită, printr-o atitudine diferită față de proprietate, muncă, educație etc.), marchează alt plan al dialogului dintre realitate și stereotip. Disputa în jurul unor personalități ale istoriei naționale și al unor evenimente ale istoriei recente în România deschide o altă perspectivă asupra participării (obediente sau critice) la discursul politic globalizant. În replică, lucrări ca video pelicula *Globul* și CD-ROM-ul *Remaping the World*, ale Marilenei Preda Sânc, formulează o opoziție critică față de politica de forță din spatele expansiunii culturii integratoare, iar acțiunea lui Teodor Graur, *Speaking to Europe*, se referă la solitudinea de fapt a țărilor din Est, în drama lor istorică din a doua jumătate a secolului trecut. Chiar deschiderea spre implicarea politică este însă o formă de participare la atitudinea artei occidentale postmoderne și actuale.

Cel mai firesc se integrază globalizării, intrând ca participanți la consumul de cultură și ca producători de cultură în rețeaua flexibilă a Internetului, generațiile formate în anii de după 1990, pentru care familiaritatea tehnologiilor, limbajul, atitudinile actuale față de putere, cultură, etică, religie, știință, informație, experiență subiectivă, localizare și delocalizare poartă amprenta acestei lumi în expansiune, supuse din interior unor presiuni centrifugale și unor diferențieri autodestructurante, dar și capabile să-i asigure dinamismul.

Totuși integrarea în cultura mondială, opțiunea pentru valorile ei nu se reduc la o problemă de generație. Experimentul ca atitudine, eludând sau integrând politicul, este cu certitudine una dintre strategiile integrării, dar nu o strategie exclusivă. Revenirea la media tradiționale, în paralel cu practica noilor media, asigură creației artistice complexitatea, continuitatea, pluralitatea soluțiilor. Și aici jocul între conținutul semnificat, sens și suport se consumă într-o diversitate de moduri de organizare internă a imaginii. Concentrată în jurul unor nuclee de sens –, ca problematica

autodefinirii, anvergura sinelui, intimitatea, universul pierdut sau real al naturii, sexualitatea, forma ca realitate – demersurile artiştilor ce practică pictura, sculptura, artele decorative, grafica tradiţională sunt deschise spre obiectivul inovaţiei, al experimentului în cadrul genului sau, din nou, al expansiunii spre alte genuri, spre pluridisciplinaritate şi multimedialitate.

În capitolele ce urmează, dedicate diferitelor niveluri şi contexte în care inovaţia şi experimentul, ca instrumente ale integrării în cultura universală, întâlnesc formele de operare ale tradiţiei, modurile ei de a refula în actualitate, voi urmări confruntarea între conservatorismul stilistic şi inovaţie, între eclectism şi sinteză, între identificare localizantă şi cosmopolitism, ca premise ale vitalităţii culturii româneşti în participarea la contextul mondial.

Capitolul III

MITUL FORMEI PURE. RESEMANTIZĂRI ALE TIPOLOGIILOR ABSTRACTE

„Pictura modernă prezintă perfecţiunea mediului ei". Aceasta este calitatea esenţială prin care Clement Greenberg[1] defineşte arta modernă, şi ea constituie şi unul dintre principalele puncte puse în discuţie de strategiile înnoirii prin care arta celei de-a doua jumătăţi a secolului trecut se distanţează de moştenirea modernităţii.

Tensiunea între formalismul abstract (ca expresie culminantă a autonomiei estetice) şi celelalte angajamente ale imaginii artistice constituie unul dintre nucleele schimbării în câmpul artei (şi al întregii experienţe culturale). De la modernism la complexa sa moştenire postmodernă şi transavangardistă, continuitatea şi ruptura sunt cele două aspecte complementare, operante în primul rând la nivelul atitudinii artei faţă de ea însăşi şi de celelalte aspecte ale realităţii. Modificările de comportament artistic, de limbaj, de configurare sunt consecinţe ale angajamentului artei în aventura extraestetică, în ampla aventură a imaginii ca nivel predilect al manipulării opiniei, în asumarea rolului politic şi social pe care aspiră să îl joace. În 1975, încă, Harold Rosenberg considera ambiţia artei de a-şi asuma o sarcină operativă în viaţa politică drept naivă[2]. Totuşi această învestire cu semnificaţie politică, dincolo de condiţia intrinsecă a imaginii, de sistemul de formalizare autonomizat, în mod ideal faţă de orice dependenţă extraestetică, în ţările Europei de est, întâlneşte (chiar dacă nu în deplină conştiinţă a anvergurii acestei strategii) proiectul războiului rece. (Eva Cockcroft analizează în articolul său *Abstract Expre-*

sionism, a Weapon of the cold War, mecanismul acestei expansiuni, finanţată în parte de CIA).

Aceeaşi promovare a abstracţionismului, ca liant al blocului occidental, implicând şi Germania Federală, a stat la originea proiectului marii expoziţii *Documenta* iniţiat, în 1955, de Arnold Bode, principalul restaurator al expunerii „artei degenerate", condamnate în perioada nazistă. Aşa încât inocenţa actului artistic autonom este repede uzurpată de această implicare complexă, iar tensiunea falsă, în câmpul experienţei pur estetice, dintre realism şi abstracţionism, dintre figurativ şi nonfigurativ, care îi tracasează pe artiştii europeni, corespunde aceleaşi opoziţii, afirmate, în aceleaşi decenii, în Vest. Totuşi, ar fi eronat să resorbim întreaga semnificaţie a opţiunii acestor artişti, ce se opun local realismului socialist, în angajamentul politic, anulând astfel realul aspect prospectiv al artei lor.

În 1994, Jean Gleizal recunoaşte artei în primul rând caracterul de mediaţie, ca proiectare dincolo de sine. „Nu e de ajuns ca opera să fie, aşa cum putea fi un tablou în arta clasică sau modernă, ea trebuie să mai deschidă şi perspective noi artei şi societăţii. O dată cu arta contemporană, cunoaşterea şi gândirea pătrund în artă, aşa cum pătrund şi socialul şi politicul"[3]. Se confruntă, în această repoziţionare radicală, două iluzii simetrice (evident antagonice) ale artei despre sine – aceea a unei totale autonomii, a emancipării absolute de cercul determinismelor exterioare, şi cea a capacităţii operaţionale dincolo de propria-i realitate, de intervenţie directă în determinarea socială, politică, în istorie, dincolo de propria istorie.

Prima iluzie se referă la voinţa artiştilor de a sustrage arta temporalităţii, în afara aspiraţiei la transcendenţa vizată de arta cu caracter sacru şi religios. Punctul central al unui asemenea demers, care pune o amprentă stilistică precisă a modernismului asupra purismului formal inaugural, ţinteşte sustragerea imaginii de sub incidenţa oricărei sensibilităţi la gustul epocii, la pasiunea subiectului, la contingenţa modelelor reprezentării. „O sintaxă a vidului", spune Gilbert Durand[4], care nu ar putea permite nuanţări şi evoluţii stilistice, tautologia vidului în *Pătratul alb pe alb* al lui Malevici, epurând din discurs, după ce a dispărut

figura, cu încărcătura sa de referinţă descriptivă la lume, la istorie, la materie, după eliminarea timpului prin încremenirea oricărei mişcări, o epurare a spaţiului. Simetric, compoziţia muzicală a lui Ligetti, *1000 de metronoame*, elimină din discurs, cu excepţia timpului limitat la secţiunea decupată de calculul metronoamelor, orice referinţă, sentiment, relief, subiectivitate, mişcare şi, în ultimă instanţă, spaţialitate, şi orice transcendere a realităţii de necomentat a fărâmiţării minuţioase a timpului compoziţional. La polul opus (dar arta contemporană propune mai mulţi poli de opoziţie) arta unui Joseph Beuys, de pildă, reuneşte, într-o densitate a reîncărcării semantice a gestului artistic, pluralitatea mediatică, învestirea materiei cu semnificaţie, implicarea artistului ca subiectivitate discursivă şi ca actant, gestul politic, şi, deasupra tuturor, funcţia simbolică a actului artistic, utilizarea şi implicarea simbolicului la nivelul morfologic.

În nucleul problematic al rupturii dintre modernism şi postmodernism, lecturat în concentrarea asupra semnului liber de semnificaţii deasupra şi în spatele său şi angajamentul imaginii în criza realului, traversând criza simulacrului, semnalată de Baudrillard[5], regăsim multiple planuri inevitabil convergente, în care utopia modernistă se destramă şi se transformă, şi cărora, tot inevitabil, le marchează punctul de emergenţă: planul istoriei, ca trecut identificator, determinant şi restrictiv, planul viitorului, ca proiect, ca ameninţare (simptomul apocaliptic este foarte prezent în arta postmodernă), şi ca aporie, coagulate de prezentul politic care impune lectura lor, planul social, cu densitatea revenirii conţinuturilor concrete, peste grilele stereotipurilor, serialităţilor, tipologiilor abstracte. Din acest motiv, reînvestirea spaţialităţii geografice cu o pluralitate de identităţi, conştiente de sine, în fine, acea pluralitate bazată pe o politică şi o estetică a divergenţei, opuse uniformităţii, vehiculate de universalismul modernist. Interferenţa cu virajul filosofiei dinspre lectura fiinţei în raport cu realul lumii înspre lectura sa în limbaj şi în raport cu limbajul, evoluţia spectaculoasă a tehnologiilor comunicării au marcat redimensionarea artei ca limbaj (cu mişcarea spre absolutizarea formală şi spre reancorarea în semnifi-

cație) și spre rafinarea prezenței imaginii în universul mediatic. Ambiția de veridicitate și iluzia veridicității, a instantaneului și nemediatului informației, ca și plusul de concretețe pe care imaginea îl are, în raport cu textul, cresc, dacă nu prestigiul, cel puțin impactul său, și amploarea penetrării sale, față de text. Textul însuși intră, o dată cu arta conceptuală, în patrimoniul de forme cu care imaginea vizuală operează.

Participarea la universul spectacolului, aflat, la rândul său, într-o expansiune permanentă, și într-o permanentă mișcare între tendințele de abstractizare și cele de hipertrofie barocă a mijloacelor, contribuie la deschiderea artei tradiționale spre nespecificitatea mediatică, spre interdisciplinaritate și, mai ales, spre dependența efectului de conținutul semnificat. Prima mișcare a abstractizării spectacolului aparține tendinței moderniste de a privilegia forma. Detextualizarea spectacolului teatral transformă scena într-un discurs temporal al evoluției semnelor plastice (de la Diaghilev la Xenakis). În teatrul sărac, scenografia, deja acceptată ca o convenționalitate declarată, este redusă la minimum, lăsând textul sau acțiunea în nuditatea semnificației lor. În alternativă, grandioasele spectacole de muzică rock sau pop, în paralel cu spectacolele experimentale de sunet și lumină, refac unitatea fascinantă a presiunii simultane, a solicitărilor perceptiv-afective, mediate și amplificate de prezența vie a actantului.

Arta se cufundă în acest imperiu al cuceririi socialului, se asociază comercialului și politicului, prospecțiunii științifice, și banalității dramatice a cotidianului, rămânând, așa cum observă Jean Gleizal, mai elitistă decât oricând[6].

Puritatea și simplitatea formală reapar, cu o consecvență de atitudine în manifestările de neoconstructivism, în arta concretă, și cu o nouă raportare la „vacuitatea semnului", în arta minimalistă.

Pe fundalul acestor evoluții ale atitudinii față de angajamentul artistic, dobândesc un sens mai complex diferențele de orientare și învestire artistică dintre arta occidentală și cea a Europei de Est. Diferențele apar mai puțin ca retardări și decalaje de informație, ca lentori sau dificultăți de integrare a unor deschideri teoretice și a unor soluții

formale, cât ca răspuns adecvat dat solicitărilor și presiunilor contextului social. Politizarea forțată, agresiv abuzivă, a vieții sociale, din conglomeratul socialist, justificarea tuturor abuzurilor și represiunilor față de individ, de proprietatea materială sau intelectuală, față de autonomia spirituală în primul rând, a avut un impact foarte puternic asupra culturii, urmărind transformarea sa în instrument propagandistic. Arta s-a aflat, ca și toate celelalte forme culturale, pusă în fața nu a dificultății opțiunii și a scandalului unei distanțări de receptor prin elitismul său absolut, ci în fața obligației de a „coborî în mase" și în fața interdicției oricărei opțiuni de atitudine și chiar de stil. Atitudine, tematică, soluție stilistică, câmp al referinței, tipologie a realului reprezentat, destinație și mecanism al receptării constituiau cadre fixe, iar experiența artistului era dirijată și construită de la cadrul ei social, organizatoric, financiar, la formația culturală și experiența de atelier. În timp ce arta occidentală a perioadei imediat postbelice, preocupată la început de destinul subiectului, exprimat în limbajul abstract al expresionismului liric, căuta în deceniile șase și șapte drumul spre realul social, spre concretul experienței colective, spre adevărurile extraestetice, pentru artistul Europei de Est suprema aspirație, în acești ani ai dogmatismului politic, a constituit-o redobândirea autonomiei, disocierea de soluțiile stilistice ale realismului socialist, evadarea din câmpul restrictiv al angajamentului imagologic.

Întreaga zonă de Est trăiește sentimentul acut al amputării din evoluția firească a unei istorii europene căreia îi devenise solidară printr-o serie de eforturi ce au culminat în perioada modernă. Expansionismul eurocentrist a coincis atunci cu aspirațiile acestei părți a continentului de a participa la civilizația occidentală și de a deveni parte (chiar dacă păstrând o anume identitate zonală) a acestui tip de viață, la toate nivelurile sale. Iar cultura a constituit unul dintre lianții puternici ai integrării. Firesc, reprimarea formelor culturale moderne europene a focalizat atacurile esteticienilor, teoreticienilor și consilierilor politici ai regimului socialist.

Internaționalismul rigid al lagărului socialist a formulat ostilitatea dublă, față de expansiunea universalismului occidental și față de tradițiile identificatoare ale spațiilor anexate. În felul acesta tradiția recentă a modernismului a fost întreruptă, înainte ca premisele culturale să fie complet consumate și să genereze reacțiile și continuitățile firești, în aceeași măsură ca și relațiile cu evoluția contemporană a universului occidental. Iar dorința de identificare a coborât mai profund în tradițiile culturale și de cult, transformând întreg patrimoniul într-o rezervă referențială și motivațională, cu atât mai fertilă și cu un potențial cu atât mai subversiv cu cât se situa mai la distanță de ideologia momentului. Texte teoretice ca *Protiv burjoaznovo abstracționisma* de Marcel Breazu sau ca editorialele revistei *Arta plastică*, de la sfârșitul anilor '50, au învestit abstracționismul cu o încărcătură subversivă, străină primului program, din epoca istorică.

Chiar la începutul deceniului șapte, artiștii din gruparea Mattis-Teutsch, din Brașov și tinerii din jurul pictorului Ion Mirea[7] au marcat tentativa – consumată în atmosfera foarte intimistă a cercului de atelier – de a readuce abstracția formală în câmpul exercițiului pictural.

O latență a acestei aspirații spre abstracție face ca artiștii să apeleze la soluții intermediare, ale citării unor segmente culturale mai puțin supuse exorcizării – ca arta populară. Desigur, ne aflăm în fața unei dimensiuni a abstracției niciodată total desprinse de un suport simbolic, chiar dacă el s-a erodat sau ocultat în timp. Citarea acestui univers de forme, invocate ca pur decorative, consumă acest ultim pas spre golirea de semnificatul originar, deschizându-le însă noului semnificat al afirmării unei apartenențe culturale localizante. De remarcat că artiști al căror demers a marcat profund evoluția artei românești postbelice, ca George Apostu, de pildă, au regăsit în acest univers al culturii țărănești nu numai suportul formal pentru demersul abstractizant, ci, la fel ca și Constantin Brâncuși, redevenit o referință accesibilă în anii '60 (mai ales o dată cu desfășurarea Colocviului Constantin Brâncuși la București, în 1967), au exploatat aceeași aderență a formei abstractizate pe un suport simbolic, atunci când (și în lucrările în care)

au apelat la modelul artei populare, iar tipul lor de abstractizare a rămas mereu legat de un semnificat ce învestește nu doar forma, ansamblul de forme, ci și procesul abstractizării însuși. Arta populară rămâne o resursă formală pentru discursul și semnul abstract ce își depășește abstracția în conținutul simbolic, și în cazul unor convergențe cu neomodernismul constructivist al lui Mihai Olos.

Pe parcursul deceniului șapte, mai multe surse culturale și metode ale înnoirii lingvistice conduc spre soluția abstracției. Uneori procesul este intermediat de etape ale abstractizării materialului figurativ, ca în cazul recuperării unor cuceriri ale picturii interbelice. Pornind de la genurile cele mai puțin radicale, ca peisagistica cu mobil pur pictural, și conducând prin sintetizări progresive spre soluții abstracte, se reface, aproape, drumul inițial al necesarei reducții a reperului figural din modernismul istoric. Este drumul ilustrat, până la punctul primelor colaje abstracte, de Ion Bitzan, care începând cu 1957 (anul unei expoziții de peisaj realizată împreună cu Virgil Almășanu și Constantin Crăciun, foarte tradiționalistă în perspectiva actuală, foarte contradictoriu comentată la timpul său) procedează la simplificări ale formei, la aplatizarea spațiului, la eliminarea progresivă a accidentelor vizuale și a bogăției de relații dictate de reprezentarea mimetică.

Unul dintre cazurile cele mai complexe ale artei românești a celor patru decenii de inovație produsă în condițiile specifice ale reconsiderării problematicii sincronismului cu arta europeană, care debutează cu o etapă abstracționistă, este Horia Bernea. Ca și Ion Bitzan, cu care expune în repetate rânduri, are în spatele acestui moment al abstractizării o solidă formație a observației și a reprezentării. De altfel, mai mult chiar decât o cultură vizuală în care reprezentarea se așază în punctul de tensiune al dialecticii realismelor și transrealismelor recurente, el are, prin relația culturală cu tatăl său, Ernest Bernea, un acces special la universul etnografic. Primele experimente atacă relația dintre reducționismul semic și intensitatea expresivă (ciclul „Forme intens colorate", 1968-1969). „Graficele de producție" recuperează referința, ca pe o problematică conceptuală, mai mult decât ca pe o dimensiune a realismului,

conceptualismul mediind relația cu obsesivul actualității, ca depersonalizarea, statisticizarea și abstractizarea sociologică a experienței existențiale. Pe măsură ce experimentele își lărgesc arealul exersării, ele sunt tot mai mult marcate de conceptualism – seria obiectelor din anii '70, ca și studiile de simetrie care conduc la ciclul „Prapor" care iese de sub incidența formalismului abstract. Principiile abstracte se retrag la nivelul schemei de organizare, a raportării secvențelor analitic reprezentaționale (ciclurile „Deal"), sau cedează cu totul logica lor pur serială, pur conceptuală unui program referențial bogat. Aici, experimentalismul, întâlnind câmpul ideologic al postmodernismului, își pierde importanța în fața actualizării unui conținut ideatic care traversează, fără rezerve, poeticile reprezentării.

Același drum îl parcurge Virgil Almășanu, care, ca și alți artiști ai acestor generații, va reveni pe parcurs la repertoriile figurative, dar care atinge o abstracție radicală. El urmărește (în ciclurile nonfigurative) discursul suprafețelor cromatice, organizate în strictă limită spațială a suprafeței, implicând o anumită profunzime prin transparența straturilor de culoare, libere și fluid suprapuse unor grile geometrice. Experimentele sale, la limita între abstracționismul liric și cel rațional se apropie de căutările grupului „Supports–Surfaces".

Un alt tip de experiment ce depășește expresionismul figurativ prin conceptualism înspre abstracție este parcurs de Marin Gherasim în prima jumătate a deceniului opt. Ciclurile de picturi, în tehnică mixtă, „Urban I" și „Urban II", suprapun mai multe niveluri ale abstractizării, înțelese ca proces al transferului din realul descris și livrat percepției senzoriale la schematismul cartografiei. Realitatea însăși nu mai este una naturală, ci realitatea construită, după proiectul abstract al orașului. Imaginea se configurează ca un ansamblu de semne, cu funcție restrictiv signaletică. Substanțialitatea pastei, ca și presiunea dispersatoare care tensionează imaginile, păstrează rapelul expresionist. În întreaga sa creație, în care conceptul va lăsa loc simbolului, această substanțialitate a materiei cromatice și ancorarea într-un concret cultural (concretul urban arhitectural, obiectual definitoriu pentru o civilizație recognoscibilă istoric)

îl distanțează de purismul formal. Acest parcurs de la concret la abstract, păstrând de multe ori în câmpul imaginii abstracte, în sistemul compozițional, repere figurative, grupează mai mulți pictori, majoritatea din direcțiile expresioniste – Ion Sălișteanu, Teodor Moraru (care are etape diferite de exploatare a repertoriilor figurative pentru a renunța, abia începând cu deceniul zece, total la suportul figurativ), A. M. Agrippa, Corneliu Vasilescu (în anii 2000, lucrările expresionist abstracte ale lui Corneliu Vasilescu devin obiectul unor experimente muzicale abstracte[8]), Vasile Tolan, Petru Lucaci (în cazul său pictura se integrează obiectului tridimensional și instalației, fără a trăda dependența față de suprafață), Ion Augustin Pop etc. Pentru Ioan Augustin Pop, provocarea experimentală rămâne legată de mediumul însuși al picturii, dependente declarat de suprafață. Confruntarea între tensiunile expresioniste, reminiscențele reprezentării realiste, prezența semnelor și fluxul imperios al unei mișcări care traversează imaginile și chiar ciclurile de imagini, ca și angrenarea în spațialitatea restrictiv bidimensională a imaginii, a unor materii și fragmente obiectuale, care reiau sau contrazic discursul pictural, sunt câteva dintre cele mai frecvente strategii ale sale.

Relevante sunt reperele evoluției unui pictor expresionist ca Romul Nuțiu, care părăsind repede „vacuitatea formală", independența semnului față de un conținut semantic precis, la nivelul informației obiective, deschide de fapt semnul și imaginea spre concretețea subiectului, care este mai mult și mai puțin decât o informație elaborată, și spre semnificația libertății, ca model și conținut suprem al artei. Caracterul experimental, în aventura expresionistă a abstracționismului, urmărește această emancipare a semnului din obligațiile convenționale tradiționale, și reducerea maximă a distanței dintre elaborarea imaginii și experiența intimă a subiectului, și se erodează o dată cu fixarea soluției picturale într-o manieră, într-o formulare stilistică. Aparținând avangardei timișorene a deceniului șapte, Romul Nuțiu îmbină exuberanța gestuală și cromatică, cu căutarea unor modalități de a extinde teritoriul picturii dincolo de limitele suprafeței. El nu caută o soluție pentru cucerirea spațiului în excavarea metaforică a suprafeței în planuri iluzioniste,

ci tensiunea spre volumul real, transferul picturii pe suportul unor obiecte cu identitate recongnoscibilă sau a unor suporturi tridimensionale care acced la identitate obiectuală prin aderența la universul imaginii.

Obiectul, ca excrescență volumetrică a câmpului pictural, devine o prezență destul de frecventă în arta românească a deceniilor următoare, alături de alte obiecte cu origine suprarealistă (Henri Mavrodin, Ion Bitzan), neodada, constructivistă, neosimbolistă, pop art, sau mai definit și mai strict experimentală (Paul Neagu, Horia Bernea, Ilie Pavel, Geta Brătescu, Ion Grigorescu).

Neoconstructivismul trasează o altă pistă a instaurării abstracției în centrul dezbaterii asupra condiției imaginii și a înnoirii limbajului artistic. El este legat mai mult decât celelalte tipologii ale abstracției de programul experimental, care nu a părăsit tendințele artei europene pe parcursul marii înfloriri a expresionismului abstract postbelic. Grupurile de artiști europeni – ca GRAV, artiștii cinetiști, unii continuând direct experiența târziu modernistă a lui Moholy-Nagy – transpun în planul preocupărilor pentru concret ale artei postbelice problemele anexării iluzionist abstracte ale celei de a treia și de a patra dimensiuni în pictură, de acolo unde le duseseră cubismul, futurismul și constructivismul istoric prin implicarea noniluzionistă, concretă, în obiect și ambient.

În Timișoara anilor '60, neoconstructivismul pătrunde ca o receptare entuziastă a cercetărilor formale, recente, ale acestor grupări ce cucereau scena europeană, reafirmând primatul rațiunii și rigorii asupra unui informal ce privilegia incontrolabilul afectiv și inconștientul. Rațiunea, operând la nivelul intelectului pur și conducând insurecția perceptivă asupra realității, într-un efort de solidarizare a actului artistic cu cel științific, reafirmă primatul formei. Tinerii pictori ai deceniului șapte – Roman Cotoșman, Ștefan Bertalan și Constantin Flondor Străinu, sunt cuceriți de această dimensiune prospectivă a artei și de studiul analitic al formei.

Roman Cotoșman cunoscuse, în timpul unei călătorii la Paris, aceste tendințe, care deschideau o cu totul altă perspectivă creației și păreau cu atât mai șocant inovatoare

cu cât se reliefau pe platitudinea realismului socialist. Ei preiau repede lecția școlii Bauhaus, la a cărei documentație au acces prin practica curentă a limbii germane în mediile locale. Transferul interesului de la descripția sensibilă, lirică, realistă a peisajului (Constantin Flondor Străinu) și de la portretistica și compozițiile lui Cotoșman și Bertalan spre grila geometrică a formei, spre sesizarea raporturilor de unghiuri și a rețelelor de linii care construiesc aventura optică regizată de cadrul imaginii, este stimulat de atmosfera de interes pentru științele subiectului (psihologia cunoașterii, psihologia receptării) și ale viului în general, predate și făcute accesibile în cadrul cercului prezidat de profesorul Eduard Pamfil. Cercetarea descompune forma, caută articulările esențiale ale configurațiilor naturale și necesitatea relațiilor interne ale formei, efectele rețelelor de linii în sugestia spațiului și volumului, mișcarea ca efect optic și ca element obținut prin cumularea serială a unor situații formale gradat diferite aplicate unui semn riguros (seria de monotipuri ale lui Roman Cotoșman, efectele optice produse de Constantin Flondor, în seria de compoziții cu sticlă givrată, construcțiile pe suprafață sau tridimensionale, din reliefuri de hârtie sau fibre de nylon ale lui Ștefan Bertalan). Între 1964, anul când interesul pentru problematica analiticii formale, studiul programelor constructivismului istoric și recent al școlii Bauhaus schimbă fundamental orientarea nucleului avangardist timișorean, și 1969, anul participării grupului 1.1.1. (Cotoșman, Bertalan, Flondor) la Bienala constructivistă de la Nürnberg, ei experimentează în atelierele individuale și ca echipă studiul formelor primare, cu voluptatea descoperirii și citării unor premise ale filosofiei clasice și antice, premise exotice pentru atmosfera timpului, și principiile relaționării formelor în contextul compozițional, studiul efectelor spațiale ale asamblării elementelor geometrice, în fine, raporturile dintre efectele statice și dinamice. Ei ating problematica cinetismului, rezolvat prin efecte ale formelor pline și vide, ale ritmului liniilor, ale succesiunii de imagini seriale sau, ca la Roman Cotoșman, în 1965, la Expoziția de la Teatrul studențesc București, în dinamica efectelor luminoase.

Preocupări similare conduc creația altor artiști timișoreni – Viorel Toma, Doina Almășanu Popa, Gabriel Kazinsky, Molnar Zoltan – spre prospecțiunea formală, pură. Subliniem absența programatică a oricărei încărcături simbolice în această etapă a experienței lor, în care, atunci când apar alte sensuri decât cele formale, ele sunt legate de principiile contemporane ale comunicării, ca mobil esențial al artei și ca deschidere socială. Astfel, în mod subtil, povara populistă și politică a imaginii, angajamentul imagologic al artei se transformă în obiectiv al comunicării, în angajament formativ (pe principiile utopiei moderniste a uniformizării armonice a contextului social prin repere estetice abstracte, nonsimbolice).

Plecând de la reprezentare, deci de la contactul perceptiv cu realitatea, demersul lor caută principiile fundamentale, numerice și geometrice, care generează, prin combinări raționale și prin dezvoltări infinite, multiplicitatea aparențelor. Acest prim parcurs îi îndepărtează de realitate spre lumea formelor pure. Roman Cotoșman va persista până la cele mai recente creații, pe acest drum, avansând spre semn, și relațiile sale abstracte cu suprafața, spre serialitate, bazată pe acest discurs al semnelor vide, integrându-se, după emigrarea sa în Statele Unite, mișcării artei concrete.

Aceeași consecvență față de universul formelor pur abstracte, în care, după definirea artei concrete, se află adevărata concretețe a realului (veche temă filosofică, legată de realitatea universaliilor), o manifestă Diet Sayler. Artist format în Timișoara, a absolvit Institutul Politehnic de aici și a frecventat atelierul pictorului Poldipny. El realizează, în a doua jumătate a deceniului șapte, lucrări abstracte și două ambienturi cu oglinzi și efecte de lumină, pe muzică de John Cage, la un club de tineret din Pitești. Emigrat în Germania, în 1973, se raliază mișcării în plină dezvoltare a artei concrete. Aderă la teoria care situează concretul în idee, în realitatea spirituală (după formularea din 1930 a lui Teo van Doesburg) și investește imaginea cu rolul de a concretiza lucrurile, care nu au existat mai înainte într-o formă vizibilă și tangibilă, „a reprezenta idei abstracte într-o formă senzorială și tangibilă“ (după formularea din 1960 a lui Max Bill[9]). De asemenea, aste adeptul teoriilor

comunicării ale lui Max Bense cu textele căruia realizează, în 1976, cartea *Winkelkonstellationen*. Participă la organizarea simpozioanelor din 1990, la Beratzhausen și București. În ceea ce îi privește pe ceilalți membrii ai grupului timișorean, momentul constructivist, care îi recomandă și ca pedagogi în cadrul liceului de artă din localitate, este tranzitoriu, dar care le marchează întreaga evoluție. Cum observa, într-un studiu din 1983, criticul de artă Andrei Pintilie[10] „... pentru artiștii grupului Sigma, departe de a fi doar o fază bine determinată, pe drumul lor creator, constructivismul a însemnat, mai ales, un efort conștient de automodelare, o tehnică creativă. De aceea evoluțiile lor ulterioare spre forme tot mai complexe de autoexprimare, cum sunt fotografia, filmul, intervențiile în natură etc. trebuie considerate un corolar al constructivismului“. În comunicare cu expansiunea modurilor de expresie artistică spre intervenție, spre forme ca land art, spre experimente care implică corporalitatea ca releu al experienței, reabilitând percepția ca instrument al prospecțiunii, dar și conduși de propriul interes experimental, regăsesc natura ca partener al dialogului și o nouă deschidere a imaginii spre conținuturi și semnificații ce depășesc simpla prezență a semnului și formei.

Aceleași principii constructiviste guvernează creația lui Mihai Olos, din anii ’60 și ’70. Analizele sale formale, reluate în volum sau în plan, urmăresc descompunerea unei construcții tridimensionale stelate (piesă de artizanat popular). El reconfigurează morfemele acestui obiect complex, desfășurându-le pe suprafețe acoperite în întregime de repetiția lor, sau le grupează în ansambluri repetate (seriile „Permutări progresive“, din anii 70). Uneori discursul este grafic, iar ceea ce interesează este principiul de coagulare al elementelor morfologice, alteori urmărește efecte de spațialitate ce comunică cu op art sau anumite efecte cinetice. Dincolo de principiile constructive ale formei și compoziției, îl leagă de estetica constructivistă, și de utopia modernistă, proiectele derivate din aceeași sursă obiectuală. De la obiectul urmărit în labirintul geometric al structurii sale centripete sau desfășurate, proiectează (într-o serie de

schițe din 1966-1968) orașul universal. Nici el nu rămâne, însă, legat de programul constructivist, nici de principiile formalismului abstract. Arta sa are de la început o deschidere – dincolo de proiectul formal – prin semnalarea insistentă a originii sistemului constructiv analizat. Precizarea funcției acestui obiect – fusul cu zdrangăne – în universul practic și simbolic al culturii țărănești pune întreg demersul său în legătură cu încercarea îndrăzneață de a articula un nivel arhaic și unul actual (modern). Voi urmări în capitolul dedicat implicației corporale și discursului temporal în faptul de artă, transferat din zona produsului obiectual în cea a evenimentului, evoluția sa comportamentală, care se desparte de soluția formalismului, ca suport al unei comunicări în care arta se afirmă ca unic conținut, spre conținuturi și niveluri ale formulării complexe, gravitând însă în jurul nucleului central al acestei implantări a actualității în fondurile tradiționale, în căutarea unor arhetipuri deopotrivă localizante și universale.

Constructivismului îi este îndatorată și formația sculptorului Ingo Glass, participant în anii '70 la afirmarea și difuziunea acestei ideologii formale în arta românească. Format la Cluj, legat de mediul activ al Timișoarei, implicat în relaționarea artei românești cu mediul cultural german autohton și cel european (inaugurând o serie de expoziții la Casa de cultură Friederich Schiller a etnicilor germani), el optează pentru o abstracție formală dezvoltată în jurul opoziției dintre gol (ca o deschidere, ca o transparență, nu ca o substanțialitate virtuală) și plin, redus la schema unor planuri. Viziunea sa este monumentală, și dacă repertoriul său de forme refuză orice atingere cu reprezentarea, orice aluzie la realul de la care s-a pornit demersul reducției, referințele culturale la stilul gotic sunt persistente și explicite. În timp ce artiștii timișoreni, grupați în grupul Sigma, își încheie etapa constructivistă cu machete de intervenții antimonumentale, stând sub semnul comunicării (*Proiect de turn informațional*), și transferă interesul mediatic spre fotografie, film și ambient media, el rămâne consecvent în integrarea sculpturii, ca reper monumental, în structura citadină tradițională.

În același context, pornind de la repere ale unui fond preexistent, și tizând spre volumele abstracte, printr-o succesiune de reducții, Peter Jecza actualizează referențial o altă moștenire culturală, cea helenistică. Primele sale proiecte – unele realizate –, situate între figurativul citat ca reper recognoscibil, și dinamismul volumetric abstract, au ca model celebra Nike din Samotrace. El aplică acest dublu sistem de acreditare a formei, în realul deja construit cultural, și în independența abstractă a discursului formal, pe parcursul deceniilor șapte și opt, participând la climatul de instaurare a autonomiei estetice, care este problema majoră a perioadei.

Căutarea, cu oprire pasageră în etapa pur constructivistă, o regăsim la artiștii din Cluj: Florin Maxa și Joseph Kancsura. Mai legat de materialitatea suportului formal, atent la apariția în câmpul artei a obiectului cu emergență în schemele constructive pure, formative, nu reducționiste, pornind de la idee, de la lucruri încă inexistente, invocat de Max Bill, și nu de la obiectul real, simplificat și schematizat în procesul transpunerii, Florin Maxa își asumă, într-o etapă ulterioară, criza decalajului de civilizație în seria „Grafismelor de computer" din anii 1976-1980. El înregistrează cu promptitudine mutația interesului experimentului de vârf de la formalizarea limbajului la dependența mesajului și limbajului însuși de noile tehnologii ale comunicării. Ironia latentă a acestor imagini ce transpun tehnicile iluzionismului în trucarea manuală, artizanală, a efectelor utilizării computerului, și pun în circulație, în acest fel, tipurile de semne inaugurate de sistemul convențional computațional, privește provincialismul temporal, funcționalitatea pur poetică a invocării acestui univers, chiar ambiția sincronistă a întregii falange avangardiste a artei românești a anilor '70.

Ștefan Kancsura, în seriile „Structuri mobile" și „Repere geometrice", din anii '70, abordează problema cinetismului, încă rezolvat în rigoarea plană a suprafeței. Mișcarea este doar sugestie, energie pe punctul de a se converti în discurs temporal. În a doua jumătate a deceniului opt, el abordează filmul experimental ca pe un mijloc de a integra sau a se integra în timpul real, fără a abandona însă

abstracția geometrică a limbajului. Mai târziu, în anii '90, evoluția lui Ștefan Kancsura, ca și a altor artiști cu debuturi experimentale, îl conduce spre transgresarea timpului concret și a abstracționismului strict formal, ideatic (Van Doesburg), spre transtemporalitatea sacră și spre abstracția figurativă a icoanei.

Este momentul să subliniem originile constructiviste ale primelor tentative din zona filmului experimental. Analitica formei îi conduce pe Flondor, Bertalan și Tulcan (Sigma) spre filmul și fotografia serială în natură. Urmărirea efectelor dinamice în organizarea suprafețelor cromatice, jocul dintre o geometrie subtextă și un dublu dinamism al câmpurilor cromatice și al secvențialității temporale îi conduc pe Gelu Mureșan, din Timișoara, și pe alți membri ai grupului Kinema Ikon, din Arad, grup de altfel caracterizat prin pluralitatea soluțiilor stilistice și motivațiilor discursului filmic, de la construcția abstractă la narația realist-existențială sau lirică și la fabulația ironică.

În aceeași direcție a alinierii la momentul actual al artei europene, dezvoltate pe fondul neoconstructivist, Liviu Stoicoviciu aduce în grupul abstracționiștilor români, în deceniul opt, ecouri ale cinetismului bidimensional, asimilate unei structuri decorative cu premise posibil de căutat în geometrismul artelor arhaice locale, încă metaforic, iluzionist, al op artei. Spre deosebire de Vasarely, care urmărește efectele de adâncire a planurilor și reliefarea volumului într-o complementaritate derutantă, interșanjabilă, lucrările lui Liviu Stoicoviciu organizează suprafața după mișcări clare, care se consumă restrictiv în limitele planului. Raporturile cromatice nu sunt niciodată abrupte, iar diviziunile formale păstrează o uniformitate relativă a dimensiunilor.

Deplasarea dinspre un abstracționism pur formal spre un conținut în care arta urmărește întâlnirea cu matematicile și filosofia, dincolo de tradiționala ecuație filosofie-geometrie, marchează una dintre direcțiile în foarte largul câmp al manifestării conceptualismului în arta românească. Conceptualismul a întâlnit în această zonă culturală o persistentă dependență de senzualitatea materială și de obiectual, ca și o deschidere foarte argumentată spre dimensiunea metafizică a discursului formal. Două prezențe mi se par remarcabile pentru conceptualismul formal matematic – Șerban Epure și Adina Caloenescu. Activ din 1968 între artiștii inovatori cu o pictură abstract informală, Șerban Epure este repede cucerit de un conceptualism în care suportul matematic oferă structura de fond pe care se construiește universul imagistic al noilor media. Preocupările sale, pur teoretice, și consumate la nivel textual chiar mai mult decât la nivelul imaginii, anunță transferul interesului său asupra acestor noi mecanisme de configurare și a conversiei lor tehnologice. În 1971 participă la Festivalul tinerilor artiști de la Paris cu un film de autor, al cărui discurs este abstract, urmărind mișcarea în expansiune, de la dinamismul gestului pictural la fluxul transformator al succesiunii de cadre. În anii '70 preocupările lui devin la nivelul imaginii extrem de laconice și, formal, pur conceptuale. Dedică un ciclu bandei lui Moebus (temă abordată câțiva ani mai târziu și de Wanda Mihuleac, într-un ciclu de instalații în care forma abstractă este suportul unei materii intens semnificante, o materie vegetală cu referință la natură, în intersecție cu cea mai abstractă dimensiune a culturii).

Un demers la fel de explicit, legat de suportul matematic al conceptualismului formal, este creația Adinei Caloenescu. Rădăcinile se află în constructivism, mai exact în deschiderea sa cinetistă. Imaginile din ciclurile de lucrări realizate în deceniul opt sunt dinamice, o geometrie a curbelor generative. Imaginea plană este o hartă a mișcării ce suprapune – sau distanțează – spații, proiecția unor deschideri spațiale. Una dintre temele cele mai relevante pentru acest tip de angajament al imaginii este elicea, căreia îi dedică o serie de lucrări de grafică și de obiecte (expoziția de la Galeria Orizont, București, 1976). Obiectele, realizate din plexiglas și alte materiale plastice transparente, colorate, sunt, de fapt, minimale materializări ale traseelor dinamice elicoidale, ale unor vectori curbi (curbele strâmbe, curbele care revin spre punctul generator al mișcării, dezvoltat plan ca disc central și ca intersecție vectorială). În anii '80, ea își dedică cercetările relației dintre imaginea artistică, natură și matematica fractalilor, a cărei primă con-

secință a fost, în artă, instaurarea unei estetici a fragmentului. La finele deceniului zece, preocupările sale revin într-un registru foarte abstract, abordând filosofia nulului (din gândirea indiană), cu mijloacele vizualului.

Aceluiași punct de plecare într-o abstracție cu motivații în substituirea concreteții vizibilului, ca reper al imaginii prin principiile constructive ale formei, aparțin artiștii puriști Paul Gherasim, Ștefan Sevastre, Horea Mihai, Vincențiu Grigorescu, ale căror precedențe sunt legate, inevitabil, de figurația realistă. Ei parcurg o etapă minimă de sintetizare a formei figurative, pentru ca, la finele anilor '60, să se regăsească, de pe poziții destul de diferite, în cadrul abstracționismului, reuniți de procesul restricției plane a condiției spațiale, a resorbiției figurii în elemente geometrice sau câmpuri cromatice pure și a articulării compozițiilor nu ca ansambluri de forme, ci mai ales, ca sisteme de relaționare a elementelor formele.

Paul Gherasim rămâne legat, în toată etapa sa constructiv-abstractă (perioada „Bolților de lumină"), de un simbolism al luminii și al numărului, care dă, de la început, celor inițiați o altă cheie de lectură a imaginii, aparent inofensivă, plată, abstractă. Andrei Pintilie[11] pune în evidență acest plan mai profund al discursului său la intersecția cu constructivismul: „«Bolțile» sale de «lumină» sunt emanația sensibilității pure, nonobiectuală, asemenea unei substanțe emoționale a unui moment de reculegere. Titlurile pânzelor sale care pot fi considerate ca bolți plane ale unei transparențe ilimitate, atemporale, amintesc bolta Pantocratorului, motiv de inspirație arhitecturală. De altfel, dincolo de sugestiile semantice, o anume obiectivitate interioară clară, născută dintr-un echilibru spiritual, ar putea alimenta ea însăși vizual acest raport". Simplitatea aparentă a imaginilor din aceste cicluri abstracte ale lui Paul Gherasim se relevă din perspectiva evoluției sale ulterioare ca teoretician al grupului Prolog[12], ca o etapă necesară în decantarea relației dintre faptul de artă și faptul de credință. De asemenea, artistul mereu preocupat de legăturile indestructibile, oricât de ocultate de aluviunile noilor ideologii estetice dintre prezent și tradiție, găsește în referința arhitecturală deschiderea istorică, ce pare abolită de inovația

formală. Iar, dincolo de acest joc subtil al referinței, chiar apelul la abstractizare, deși o abstracție împinsă până la resorbția figurii în geometrie, regăsește vechea repulsie pentru descriptivitate, pentru realism și pentru senzualitate a picturii canonic distanțate de concret, în vocația sa epifanică.

Cazul lui Ștefan Sevastre este, mai limpede, unul al aderenței la purismul formal ca absolutizare a autonomiei estetice. Problematica sa este aceea a construcției plastice, supuse rigorii plane, și până în deceniul zece el rămâne legat de acest ideal al construcției abstract/concrete. (În anii '90 el revendică o deschidere semantică mai complexă acestor riguroase demonstrații formale, participând la manifestările de artă cu referent sacru). Predând, pe parcursul a douăzeci de ani, ca profesor de pictură (la Liceul de artă din București), analiza riguroasă a raporturilor fundamentale ale picturii, discursul său teoretic este la fel de laconic ca și cel pictural. În 1980, în catalogul expoziției „Studiul", scrie „Ipoteză: rece interior/cald exterior. Principiu: cantități crescătoare/intensități dscrescătoare"[13]. Pe parcursul a mai multor cicluri dedicate unor probleme de raporturi între figuri geometrice fundamentale (cerc, pătrat) și linii dinamice urmărește acest control rațional al calităților cromatice al proprietăților, al ritmurilor, demonstrând convergența dintre sensibilitate și programul rațiunii.

Reducția la demonstrarea unui principiu (sau a unui set extrem de restrâns de principii formale), dar cu o reminescență a legăturii cu concretul păstrată la nivelul pastei, funcționează în cazul lui Vicențiu Grigorescu. În lucrările din ciclul „Soare negru", el indică, de asemenea, o lectură simbolică a formei geometrice. El abandonează acest registru al complexității semantice, în favoarea unor teme pur plastice, de analiză a suprafeței prin modulări minimale de lumină, în mase monocrome, diferențiate, obținute prin relieful pastei sau prin dozarea cantităților de alb în negru. Chiar la începutul anilor '70, el emigrează însă, întrerupând legăturile cu contextul cultural autohton.

Una dintre cele mai consecvente evoluții, în această zonă atât de restrictivă a picturii nonobiectuale, pentru o abstracție maximă la nivelul formal este cea a lui Horia Mihai. Pictura lui nu este doar nonobiectuală și nonfigu-

rativă, ci în căutarea purității absolute elimină și forma, ca pe un reper de instaurare a sistemului în care se proiectează limbajul artistic. Forma este restrânsă la funcția de graniță a suprafeței, ca decupaj, cel mai adesea rectangular, dintr-un infinit restrâns la bidimensional, și în planul concret al picturii și în modul de tratare care nu se preocupă de volum. Singura realitate asupra căreia se concentrează percepția, instruită, devenită instrument al sensibilității pure, este culoarea. Ea este prezentă ca materialitate, în care lumina însăși aparține universului material și ca efect optic rezultat din întâlnirea subtilei materii-lumină cu materia substanță, mai puțin rafinată. Explorările sale urmăresc o activare a suprafeței în condițiile unei cvasimonocromii. Reperele diferenței prin care suprafața devine un discurs, o etalare de evenimente sunt minime, iar dispunerea lor, cel mai adesea, monotonă. Fie amintirile unei geometrii ca textură profundă, fie tușa, repetându-se, și creând un foarte subtil și minimal relief, fie o etalare a câmpului cromatic în aproape insesizabil diferențiate registre orizontale, modulate de o luminozitate în creștere, enunță tema discursului. Ca experiment pictural, Horia Mihai împinge până la ultimele consecințe reducția tensiunilor opoziționale și numărul elementelor din care se articulează discursul. O culoare dominantă – întotdeauna din apropierea culorilor primare, niciodată tinzând spre limitele acromatice sau spre variantele griurilor de sinteză – angajează dialogul cu derivate ale tonului de bază, care rămâne referința cromatică a fiecărei pânze. Asistăm aproape la minimalizarea diferențierii din proiectul compozițional al lui Ligetti (*Cele 1000 de metronoame*), cu deosebirea unei remanențe a cromatismului, a senzualității, a situării originii experimentului în sensibilitate și nu în concept. Căci, în ciuda explicitării unui program teoretic foarte clar, experimentele sale rămân inseparabile de universul sensibilului. Discursul pare a se închide asupră-și, pe acest drum al extrapolării sensibilului. Dar, ca și cel al lui Ștefan Sevastre și, mai ales, al lui Paul Gherasim, lasă o valență a semnificației deschisă spre un referent mai profund, chiar dacă încă nu actualizat. Prin această deschidere, spre un subtext filosofic sau metafizic, pictura lor rămâne legată mai mult

de problematica modernismului, de procesul abstractizării, ca drum de la neadevărul reprezentării la adevărul ireprezentabil, care motivează demersurile lui Mondrian sau Malevici, decât cu totala resorbție a semnificației în prezența semnului arbitrar emancipat de orice povară și potențial polisemic, sau chiar semic, al minimalismului. În ce îi privește limbajul, deși situat în centrul preocupărilor și degajat prin aderența (subversivă) la ideologia autonomiei estetice, nu se afirmă exclusiv ca „entitate esențialmente autonomă de dependențe interne“[14], așa cum o va demonstra, la distanța de două decenii, nu adaptarea acestui tip de purism abstract la conținutul simbolic și la referentul sacru, ci adjudecarea regimului semnificativ al discursului teologic pentru demersul deja articulat formal.

Paul Gherasim va apela, din nou, la convergența cu concretul real prin intermediul reprezentării, în unele dintre lucrările sale, la includerea textului, în imaginea devenită evocare a unei originarități culturale de principiu, dincolo de actualitatea formulării. Dar, principala strategie a adjudecării acestui palier semnificativ este afirmarea-dezvăluirea latenței sale în întreaga tensiune a abstractizării, ca regândire a unei spațialități transparente la metareal, și a unei temporalități anihilate prin independența formei față de reperele concrete și prin statismul construcțiilor.

Etapa anilor ’65-’70 legitimează experimentele lor în câmpul lingvistic pur, al construirii imaginilor, printr-o reducție la un „joc de valori pozitive“ la care se reduce un limbaj „ușurat de substanțialitate fonică (în cazul nostru cromatică) și semantică“, reducându-se la „valorile pur formale“ (Hjelmslev)[15]. Dar latența semantică este deja prezentă, deși, chiar și în anii ’90, când manifestările de artă concretă integrează spațiul românesc, această latură rece, conceptuală, reductivă, este încă disponibilă. Totuși, în expoziția „Arta concretă“, organizată la București, în 1997, sub patronajul lui Diet Sayler, cu suportul critic al lui Titus Mocanu și în viziunea curatorială complexă a lui Ștefan Sevastre, profunzimea de sens a diferitelor segmente ale abstracționismului românesc e pusă în evidență. Expoziția include chiar lucrări de Marin Gherasim (niciodată adept al unui abstracționism formal reducționist), Paul Neagu etc.

Această tendință a disponibilității abstracției formale spre conținuturi semantice complexe o ilustrează într-un mod, în același timp specific și original, etapele de căutări și soluții ale sculptorului Napoleon Tiron. El debutează, în anii '70, printr-o serie de semne laconice, construite riguros, totuși de o simplitate și de o puritate minimală distanțată de constructivism. În anii '80 el regăsește complexitatea figurativității, fără a părăsi, însă, perspectiva experimentală. Figurativul este de domeniul antropomorfismului, un antropomorfism schematic, în care figura umană, supradimensionată (monumentalizată în pofida vidului din care se substanțializează) este abstractă, ca definire temporală și localizare. Desenul, care construiește/reconstruiește figura, nicidecum legată de un concret individualizant, ci mai curând de o generalitate antropologică esențială, se articulează din mici segmente de lemn (surcele) cu conotația lor poetică și sugestia lor formal/materială. Ele sunt păstrate, până în momentul construcției, niciodată definitive, în pachete riguros numerotate și (cu imprevizibilul accidentelor de împachetare) prismatice. Fiecare emergență a figurii rememorează un exercițiu de arheologie antropologică, un *eveniment*, a cărui deschidere este în aceeași măsură spre referentul științific al cercetării antropologice, cu aproximările ei, și al umanului reactualizat de dimensiunea poetică.

Iată-ne, de-a lungul a patru decenii, asistând la recuperarea mitului modernist central al formei pure, legat de tot contextul de atitudini responsabile de demolarea tradiției reprezentării, și la redeschiderea precaută, pentru unii artiști, spre profunzimile unui semantism metafizic. În unele cazuri formalismul e abandonat pur și simplu, ca o etapă necesară dar tranzitorie spre o altă învestire a reprezentării, după purificarea relației între sistemul de semne și sistemul conținuturilor, sau spre reactualizarea unei disponibilități expresioniste, în care informalul și citatul figurativ intră într-o articulare ce le transformă pe ambele.

Capitolul IV

SEMANTICI ALE MATERIALITĂȚII ÎNTR-O EPOCĂ POZITIVISTĂ

Înainte de a putea aborda dintr-o perspectivă corectă impactul unor materiale și al unor tehnologii specifice – ceea ce, pentru a defini o atitudine experimentală, presupune caracterul noutății – sau supunerea la noi contextualizări a vechilor materii, trebuie să semnalăm acele mutații produse la nivelul raportului dintre materie, pe de o parte, și tehnologii, pe de altă parte, și imaginea/obiectul artistic (procesul creației artistice). Ne aflăm, de fapt, în fața a două teme convergente, dar, în definitiv, autonome, chiar dacă, uneori, impactul lor asupra artei, ca activitate și ca univers material, este simultan. Unul dintre paradoxurile artei contemporane îl constituie tocmai atitudinea față de materie ca suport al expresiei artistice. Într-o anume secțiune a artelor, materia, valorizată conceptual diferit față de artele tradiționale sau reactualizând, doar ca referință, vechiul mod de valorizare, joacă un rol decisiv în elaborarea faptului de artă (și ne gândim la aportul adus de materialele plastice în lumea formei arhitecturale, ambientale sau sculpturale sau, pe de altă parte, la rolul materiilor ieftine, cotidiene, efemere, în comportamentele de tip land art sau, în fine, la rolul semantic special pe care materiile organice ca seul, sângele, carnea, pielea, mierea le joacă în acțiunile rituale ale unor artiști ca Joseph Beuys, Hermann Nitsch, Cristian Paraschiv, amintind cazul extrem al învestirii valorice a excrementului, inaugurată de Manzoni, conducând chiar la o calofilie scatologică).

Genuri specifice deceniilor de mijloc ale secolului trecut – ca instalaţia, de pildă – îşi bazează prezenţa fizică pe condiţia materiei şi a obiectelor folosite, cel puţin în aceeaşi măsură ca şi pe specificitatea relaţiilor interne spaţiale ale acestui complex obiect artistic rezultat. De altfel, chiar emergenţa spaţială a obiectului, emancipat de cadrele de definiţie specifice ale sculpturii, implică revizuirea opţiunii pentru suportul material, deja anunţată de dadaism şi integrată ca program de pop art.

Materia (materialele) utilizată în procesul creaţiei defineşte ades poziţia artistului faţă de raportul între universul real şi cel estetic, asupra timpului ca valoare absolută sau asupra timpului operei, ca şi asupra condiţiei fiinţei (unul dintre motoarele tradiţionale ale meditaţiei concretizate artistic). Atât cercetările din zona ştiinţelor naturii (secolul XX este un secol predominant pozitivist), cercetările din domeniul fizicii, chimiei şi biologiei, care pătrund în substructurile micro şi endoscopice, cât şi cele din domeniul ştiinţelor umane (antropologie, istorie, sociologie) conduc la o nouă perspectivă asupra universului material şi asupra universului uman ca o ipostază rafinată a sa. Cercetările din domeniul psihologiei relevă universul psihic ca pe un univers material (Stephane Lupasco[1]), extinzând domeniul accepţiei acestui concept.

Sondajul în universul arhetipurilor, după metodologia lui Carl Gustav Jung, readuce în atenţie sistemele de valorizare simbolică ale materiei. Volumele dedicate de Gaston Bachelard[2] încărcăturii psihanalitice a celor patru elemente învestite de tradiţiile culturale cu calitatea de elemente primordiale semnalează, măcar referenţial, această latenţă, această potenţialitate hermeneutică. Sistemul de analiză culturală este continuat de teoreticieni ca Gilbert Durand[3]. În felul acesta, nu numai modul de raportare al demersului artistic la materie – la universul material – regăseşte dimensiunile tradiţionale, ci transferă patrimoniul cultural însuşi într-o materie referenţială.

Cele două poziţionări filosofice ce îşi dispută gândirea secolului trecut – cea care caută modelele universale eterne, structurile profunde, stabile, ale unei realităţi ce transcende subiectul modelându-l, trăindu-l (care culminează în struc-

turalism), şi cea care urmăreşte realitatea-proces (fiinţare, devenire) a lui Bergson, pe de-o parte, şi filosofia lui Nietzsche, pe de altă parte, prin Heidegger, cu filosofii poststructuralişti – impun, fiecare, atitudini noi faţă de materialitate, ca dimensiune a realităţii şi, deci, ca temă culturală. Ceea ce este pus în discuţie este, în primul rând, caracterul compact, solid, al unei materii concretizate în obiecte definite, acea materie ce funcţionează ca o garanţie împotriva timpului, alternativă perenă, preţioasă, a fragilei materialităţi vii, a suportului biologic vulnerabil al fiinţei umane. Alături de cercetătorul ştiinţelor pozitive, artistul pătrunde în universul obiectului material. Obiectul, ca sinecdocă a materialităţii solide, se relevă ca o temporară interacţiune de sisteme energetice, ca o relaţie activă de sisteme în sistem, ca o realitate permutabilă – dar nu în sensul simbolic al alchimiei tradiţionale (ce îşi exercită totuşi fascinaţia asupra multor artişti postmoderni), ci ca efect al unor procese previzibile, controlabile ştiinţific. Acest caracter abstract, sistematic monoton în profunzimea micro şi endofizică, face materia seducătoare pentru artist, prin revelarea ordinii matematice profunde, ce organizează universul, şi nu prin calităţile exterioare, tactile, cromatice etc. (de altfel diferite în funcţie de cantitatea materiei). Demersurile de tip constructivist, ca şi purismele raţionaliste, au ca premisă acest set de probleme, această regândire a relaţiei dintre formă şi materie, care proiectează rigoarea formei în structurile profunde. În acest sens, arta modernismului târziu de la mijlocul secolului XX continuă explorările inaugurate de artiştii primului constructivism (Archipenko, Tatlin, Naum Gabo, Pevsner), reactualizate de Moholy-Nagy şi de pleiada neoconstructiviştilor din deceniul şapte. Obiectul solid (al formei sculpturale), devenit structură evidentă de trasee energetice, transparenţă, volum absent, sugerat prin câmpul de forţe ce îl concretizează, impune conştiinţei golul ca o materialitate potenţială. Cinetiştii anilor '60-'70 merg mai departe, căutând şi evidenţiind traseele energetice ale materiei-mişcare.

Conversia energetică a materiei este una dintre temele importante ale experimentelor, mai ales la nivelul anilor '60, când se reiau, cu mijloace noi, dar, în special, dintr-o

perspectivă nouă care integrează noul statut al obiectului, explorările futurismului. În timp ce artişti ca Vasarely elaborează un iluzionism geometric, artişti ca membrii GRAV, Calder, Tinguely, Burri, Munari, Chadwick, Riley, Kramer şi alţii, creează obiecte tridimensionale, mecanisme care se animă, iar în cazuri limită ca acelea imaginate de Tinguely se consumă dezagregându-se prin mişcare. Desigur, materialele chiar minimale pe care le utilizează sunt consistente – metal, sticlă, fibre etc. Dar, firesc, aceste căutări conduc spre explorarea materiei celei mai spectaculos imateriale, materie-energie, care a prilejuit noile sinteze ale fizicii moderne, relevându-şi dubla natură corpusculară şi ondulatorie – lumina. În această primă instanţă, experimentele cu efecte de lumină, cu mediumul lumină, cu lumina materie (aşa cum le practică Schöffer, Agam, Hans Richter, Eggeling, Pesanek, Malina, Palatnik, membrii grupurilor GRAV, Gruppo O, Gruppo T, Gruppo N, Roman Cotoşman, mai târziu, Dan Flavin etc.), se referă explicit la calităţile fizice ale acestui material imaterial, refuzând sau doar neglijând valorizarea simbolică, tradiţională în arta europeană. Ca efect dinamic sau ca masă cromatică condensată (James Turrel, în anii '80), lumina intervine în manifestări artistice complexe, acele genuri interdisciplinare (spectacol, happening, ambient, instalaţie) care caracterizează tendinţele din a doua jumătate a secolului XX. Ea devine contextualizată psihedelic, ambientul predilect al spectacolelor rock, aşa cum, asociată presiunii comerciale a imaginii, devine instrument predilect al scenografiei urbane. Voi reveni asupra acestei dimensiuni a învestirii informaţiei despre materie, cu caracter presant inductiv, atunci când voi vorbi despre imperiosul univers material al lumii consumiste şi la replicile sale asumat ascetice sau nostalgic-paupere în arta din Est.

Revenind la relaţia dintre lumina materie şi energie, şi direcţiile raţionaliste ale artei celei de-a doua jumătăţi a secolului trecut, destinul său se amplifică, devenind determinant în cultura mondială, o dată ce-şi asociază şi a treia valenţă – cea informaţională. Lumina – suport al imaginii, lumina modulată imagistic – devine elementul principal al experimentului ultimelor decenii. Ne aflăm într-un pro-

ces al desubstanţializării şi chiar al dematerializării imaginii, compensat de materializarea timpului (de pildă, în artele cinematografice, telematice, electronice).

În paralel, desigur, acelaşi traseu al trecerii de la stabilitate la proces, urmând mişcarea virtuală devenind mişcare reală, şi ieşind din câmpul convenţional al picturii, se dezvoltă şi în alternativa subiectivităţii extrapolate asupra lumii obiective – traseu conducând de la expresionismul abstract, prin pictura acţiune, spre o artă care abandonează dependenţa de un rezultat final obiectual, consumându-se în proces. Programul mişcării Fluxus, cum aminteam deja, surprinde cel mai exact acest amestec de inovaţie tehnică, detaşare ironică, participare subiectivă, meditaţie filosofică, pentru a culmina, în final, cu comportamente ce integrează imaginea desubstanţializată şi timpul substanţializat al discursului video şi al imaginii sintetice de ordinator.

Suporturi materiale tradiţionale şi noi ale inovaţiei formale. Debuturi neoconstructiviste

Unul dintre programele complexe de care se leagă experimentul asupra materiei şi obiectului implică introducerea unor materiale noi, semnificante prin noutatea şi artificialitatea lor şi expresive prin calităţile lor (transparenţă, ductilitate, plasticitate). Acest program constructivist atinge, desigur, mai cu seamă condiţia obiectului ca realitate spaţială, concret tridimensională sau redusă la proiecţia plană (fenomen analizat în cazul picturii constructiviste). Acest tip de programe, legate de integrarea perspectivei ştiinţifice asupra realităţii şi sintetizate de Bienala constructivistă din 1969 de la Nürnberg, inaugurează seria prospecţiunilor experimentale din arta românească. Aici trebuie să remarcăm, însă, că el oferă premise seducătoare prin acreditarea unui model de adevăr autonom unei arte ce simţea nevoia să se emancipeze de coincidenţa cu aparenţa realităţii, al cărui mod de funcţionare era reprezentarea. Să admitem, însă, că excelentul studiu academic pe care se baza tipul de reprezentare realist oferea o bază de plecare spre analiza for-

mală, întemeiată pe exercițiul observației. Și în acest caz, putem urmări în arta românească o diferențiere de aplicare (de integrare) a programului constructivist, o direcție radicală, care inovează nu numai la nivelul formei, ci și al materialelor, practicată de artiștii timișoreni ai grupului 1.1.1., de Adina Caloenescu etc., și alta care aplică deconstrucția și reconstrucția formală unor materiale tradiționale și chiar unor obiecte tradiționale cărora li se valorifică și reminiscențe ale universului simbolic.

Cel mai spectaculos exemplu de valorizare a programului constructivist, aplicat însă unor materiale tradiționale și, mai ales, unor repertorii formale și comportamentale tradiționale, este Mihai Olos, care abordează, din perspectivă constructivistă, un obiect tipic al zonei – „Fusul cu zdrangăne“ – așa cum observam deja în capitolul precedent. Analiza propriu-zis formală a valorizat-o și în pictură, dar experimentul formal integral s-a configurat în sculptura realizată în lemn. Obiectele constructiviste, de mici dimensiuni, dar cu evident caracter monumental, aveau ca scop declarat realizarea unei joncțiuni complexe între spiritul occidental, sintetizat la nivelul său prospectiv experimental, și moștenirea culturală locală, implicată de conservarea unei aure simbolice a obiectului și mai cu seamă de utilizarea materialului tradițional definitoriu al zonei, celebre prin arhitectura sa sacră de lemn. (Între anii 1977-1978 el predă la Giessen un curs despre arhitectura de lemn a Maramureșului). Că obiectele sale constructiviste funcționează astfel ca elemente de sutură culturală o demonstrează acțiunile sale din ciclul „O statuie umblă prin Europa“ (1978, 1982) și „Podul Arta“ (1982). Introducerea în ciclurile de acțiuni citate, a acestor obiecte integrând tradiția, atât de subtil în discursul unei actualități citite ca proiecție abstractă și ca implicare performativă, atestă întreaga anvergură a acestui artist conștient de specificitatea problemelor unui spațiu cultural, în aceeași măsură, periferic, aspirând la sincronizare și bazat pe o tradiție bogată.

De altfel, în inovația de limbaj a artei românești a anilor ’60 și a deceniilor următoare, materialele tradiționale – lemnul, lâna, ceramica – joacă un rol foarte important, fiind suportul unor inovări formale și de destinare. Amintim,

fără a adânci analiza, câteva exemple, din zona sculpturii și tapiseriei, care, fără a se circumscrie constructivismului, au același program de a lega formele modernismului târziu cu noile probleme – ale conceptualismului, obiectualismului și preinstalaționismului de tip arte povera – prin intermediul unor materiale tradiționale.

Exemplar prin caracterul inaugural și prin gravitatea problematizării este tipul de convegență dintre prospecțiunea formală și explorările semantice din sculptura lui George Apostu. El aplică un program de valorizare a materialului tipic al civilizației rurale românești – lemnul – de astă dată valorizat mai ales ca nivel al unei naturalități și organicități definitorii, cu studiul formei arhaice, într-o deschidere culturală care atinge uneori planuri mai profunde, pe urmele demersului lui Brâncuși, pentru a urmări, în alte momente (ciclurile „Tată și fiu“ și „Crucifix“), nivelurile simbolismului creștin. De acest mod de lectură, mai mult sau mai puțin explicit în epocă, se leagă primele semnale ale marii sinteze locale între spiritul pozitivist, prospectiv al occidentului contemporan, și dimensiunea metafizică, sensul sacru, ca o atitudine specific zonală. Explorările formale ale lui George Apostu, care este unul dintre primii novatori ai expresiei și semnificațiilor artistice la jumătatea anilor ’60, în România postbelică, vor persevera în direcția experimentalismului formal. Principiile feminin și masculin sunt lecturate ca dimensiuni ale sacrului, iar sintetismul formal are doar aparente legături cu explorările formale pure ale experimentalismului târziu-modernist. O întreagă direcție a explorării universului tehnologic țărănesc (inaugurată de seria „Fluturi“) va da un conținut retrospectiv, referențial-experimental construcțiilor de lemn, în care forma uneltelor și agregatelor rurale impune un conținut al formei ca tehnicitate.

Materialul își respectă învestitura sa funcțională de suport al inovației tehnice și joacă mai curând un rol conservator decât unul tradițional. Mă refer la creațiile unor artiști dintre care cei mai tenace sunt Gheorghe Iliescu-Călinești, Victor Gaga, Dan Covătaru, Simion Cristea, Romelo Pervolovici. Acesta din urmă, în anii ’80, reia tema, dar într-o mult mai clară perspectivă experimentală,

în sensul intersectării universului formal și utilitar rural cu universul contemporan, agresiv imagistic, bazat pe stereotipii, vivacitate insignifiant existențială (expoziția din 1986 de la Muzeul Satului).

O situație apropiată se regăsește în cazul unui alt material tradițional prin excelență – lâna (fibra textilă naturală, în general), care suportă, de-a lungul deceniilor de mijloc ale secolului trecut, utilizări ostentativ noi sau păstrează într-o măsură vechea destinație ca suport al obiectului parietal, dar în tehnici inedite.

Succesive ediții ale Bienalei de la Lausanne au găzduit experimentele cu fibre tradiționale, utilizate în construcții volumetrice sau transparente (Margareta Abakanovici, Jagoda Buić, Marie Thérèse Codina, Sheila Hicks, Gleb etc.). În arta românească, domeniul tapiseriei, cu experimentele îndrăznețe ale Anei Lupaș, integrează volumetria (seriile „Covor zburător", „Mașini de zburat", anii '70) și se deschide spre acțiune, obiect și ambient, unor creații efemere, cu materiale tradiționale, trecând prin ciclurile de obiecte rituale de la Margău (1963-1967) și „Instalație umedă" (1966-1990).

În a doua jumătate a anilor '70 își începe Șerbana Drăgoescu exercițiile sale inovative în sânul tehnicilor tradiționale (haute lisse combinat cu kilim) care permit desprinderea de perete a membranei textile. Este genul de experiment tehnic care o va conduce la seria „Flamuri" (1982) și la cortina-arhitectură *Eroul* (1985). Pe de altă parte, ea experimentează cu dezinvoltură ambientul (structurile spațiale din ciclurile „Spirale", „Scări" și „Scaune"), materiale diverse (mai ales în zona miniaturii textile, realizate ades polemic în ipsos sau piatră). Dar, cel mai frecvent, suportul material rămâne fibra textilă, folosită în construcția unor obiecte în care meditația gravă și dispoziția ludică se conjugă (*Jocuri pentru oameni săraci și oameni bogați,* 1985). Unul dintre experimentele cele mai spectaculoase, legate de un suport material șocant prin conversia tradiționalului în nou, ca investiție funcțională, sunt instalațiile sale cu păpușile Adinei Petrarian (bunica sa), inaugurate în 1986.

La o cercetare aplicată constatăm că, în arta românească, noile materiale au un impact relativ redus. Nu putem

afirma că s-a formulat o direcție în explorarea formei – indiferent de genuri, nici măcar în genurile decorative sau arhitecturale[4] – în care materiale noi să contribuie esențial la expresia plastică și, mai ales, la o ofensivă a noilor semnificații implicate de aceste materiale. Sporadic ele apar, cum deja precizam, ca suport al explorărilor formale, în tentativele neoconstructiviste ale artiștilor timișoreni, grupați în anii '60 în trioul 1.1.1., iar în anii '70 în grupul *Sigma*. Ei apelează, în adevăr, la fibre de nylon pentru structurile care substituie volumul.

Analizele formale, ale lui Ștefan Bertalan (*Compoziție din fibre,* 1967-1968) și Constantin Flondor (*Pulsator,* 1968; *Nod, întâlniri de bare,* 1973), pun în evidență tocmai rigurozitatea geometrică a realității materiale. Constantin Flondor descoperă entuziasmantul proiect matematic al formei rezidente în materie. El vorbește despre *jubilația pitagoreică* a descoperirii acestei dimensiuni a realității. „Aveam o stare pitagoreică de mirare și bucurie a unor descoperiri (...) Miracolul datelor apriorice! Cinci și numai cinci poliedre ale lui Platon (poliedre regulate). Cauza acestei unicități. Cele treisprezece și numai treisprezece poliedre arhimediene (semiregulate). Relațiile duale dintre poliedre, înrudirea poliedrelor. Apoi fascinația compactării. Hexagonul, dodecaedrul rombic și fagurele de miere, ori structura diamantului. De aici îmbinarea barelor triunghiulare și pentagonale. Eram avizi de a privi natura nevăzută a lucrurilor"[5].

Astfel lecturate principiile realității (realului), ca presant program al artelor vremii, al neoconstructivismului, se dovedesc pentru artiștii timișoreni o etapă a cunoașterii-proces, iar metodologiile acestui program se vor adapta lărgirii și aprofundării treptate a cunoașterii înseși, care cucerește noi teritorii sau, mai precis, revine asupra zonelor realului, cu o perspectivă de lectură mereu lărgită. Univers material, în care coincid subiectul și obiectul, curiozitatea lor vizual-poetic-științific investigatoare valorizează deopotrivă materialele artificiale, ca expresii ale puterii științei, și univers natural.

Roman Cotoșman utilizează surse luminoase și elemente reflectorizante în obiectele cinetice din seria „Qua-

ternar“ (1965) și în ambienturile luminoase pentru happenings la Teatrul Mic, București (1965), și la Casa Ziariștilor, București, în *Proiecte de artă cinetică* (1968).

Artiștii clujeni – Victor Ciato, cu obiectele sale metafizice („Obiecte metafizice“, 1965-1971), și Savel Cheptea, în seria de obiecte cinetice „Chinopar“ – recurg la surse luminoase și combinații de materiale – elemente metalice, lentile și mecanisme pentru dinamismul luminii.

O prezență hibridă în câmpul artei – obiectul

Probabil că unul dintre cele mai interesante experimente care apelează la materiale noi, de sinteză, în realizarea unor obiecte și machete cu caracter expresiv, la limita constructivismului cinetist și inovației tehnice pure, aparține pictorului Constantin Baciu. În ultimii ani ai deceniului șapte, el inaugurează seria de proiecte de vehicul autopropulsat prin exploatarea inerției gravitaționale. Seria „Girocord“ se întinde până la finele anilor șaptezeci și cuprinde mai multe machete, de mărimi variabile, realizate din plexiglas, metal și motorașe de capacitate redusă. În anii ’70 el urmărește și o altă temă, cea a utilizării forței eoliene pentru producerea curentului electric, la scară urbană, propunând chiar reconfigurarea spațiului superior, monoton și inert, inactiv al blocurilor de locuințe, prin plantarea unei populații de asemenea rozete plane, cu palete, variat colorate, cu dublă calitate funcțională și ornamentală. Alte câteva proiecte – un planor cu independență de zbor infinită, un generator de energie cu autonomie nelimitată, realizate la scară de machetă din aceleași materiale ieftine, de sinteză – completează acest demers atât de singular în arta românească, dar atât de actual, în complexitatea sintezei sale de utopie tehnologică, de participare la utopia socială și de reverie estetică asupra spațiului, mișcării, energiei și capacității lor de a relaționa experiența umană cu infinitul.

În același areal de preocupări utopice specifice neoconstructivismului, care îmbină prospecțiunile formale cu

asumarea responsabilității sociale, se înscriu demersurile care caută o pătrundere în mediul industrial, cu dubla lor motivație estetică și politică specifică anilor ’70. Cel mai remarcabil este simpozionul de sculptură organizat de Vigh István, care integrează într-un mod original elemente ready made din producția Uzinei de Mașini Grele din Suceava, convertind demersul avangardist într-o apologie a industrialului.

La antipod, valorificarea elementelor disparate ale universului industrial și ale elementelor de ready made, decontextualizate deja prin dezafectarea industriei naționale, furnizează angajamentul estetic, într-un experiment din anii ’90, consumat în aceeași zonă a sculpturii: Simpozionul *Artă și ecologie*, organizat la Fundația Meta, București, 1997 (curator sculptorul Romelo Pervolovici). Participanții – sculptorii Pervolovici, Aurel Vlad, Titi Ceară, Lucian Țăran, artista decoratoare Daniela Grușevschi și artiștii media Mirela Dăuceanu, Aurora Dediu, Cati Orbulescu – folosesc piese industriale dezintegrate, fragmente de obiecte și de utilaje, într-o poetică a deconstrucției sau într-o evidentă justificare a subelementelor în virtutea prezenței lor formale și a unei semnificații tradiționale (*Coloanele* lui Pervolovici). Ne aflăm în fața unui sistem complex de dialog între artă și civilizație, între actual și tradițional, între artistic și industrial.

Revenind la sursele noului obiectualism în anii ’70, apogeul creației constructiviste a grupului Sigma a fost proiectul *Turnul informațional*, realizat în 1970 și expus în 1971 în marea expoziție care sintetiza tendințele novatoare din arta românească, „Romanian Art Today“, la Richard Demarco Gallery (Edinburgh). Preluând conceptul lui Schöffer, dar, desigur, cu mijloacele mult mai precare ale contextului românesc, *Turnul informațional* este o machetă, un proiect, care ar fi putut oricând deveni realmente o prezență activă în câmpul orașului. Lucrarea rămâne un reper în creația de la începutul deceniului opt, când, în fond, mai multe direcții de investigare contribuiau la schimbarea perspectivei asupra obiectului, această prezență inedită din câmpul artei. Preocupările lor pentru obiect/ambient se nuanțează. Ambientul *Structuri gonflabile* (realizat printr-o

acțiune de grup, la Galeria Bastion, Timișoara, în 1975) arată sensibilitatea lor la poetica artei gonflabile, lansate ca o nouă temă plastică, semnificativă și ludică, de festivalurile europene. Se introduc prin acest moment mai multe elemente importante ale discursului material: transparența, aerul ca materie expresivă, devenirea formei în proces, impunerea obiectului care transgresează granițele genurilor tradiționale și scapă definițiilor clasice ale artisticului, conducând la o extindere a zonelor de exercitare ale plasticității, la instaurarea unor noi relații între conținut (semnificat) și suportul semiologic, la o dezinvoltură în alegerea materialelor folosite de artiști, inclusiv, cum am văzut deja, introduse de colaj și de conceptul de ready made.

Mediului urban îi adresează și Geta Brătescu proiectul *Magneții în oraș*, care substituie programul comemorativ, istoric al monumentelor tradiționale, celebrarea universului științific modern.

O sursă la fel de importantă a obiectualismului o furnizează neodadaismul. În 1968-1969, Paul Neagu creează serii de cutii din materiale eterogene – lemn, piele etc. – care împletesc caracterul artizanal cu spiritul neodadaist și cu tentativa de a substitui văzului, ca simț privilegiat al receptării artistice, tactilitatea. Urmează *Colectoarele de merite,* obiecte de o subtilă ironie socială, pe care artistul le expune în locuri publice, așteptând reacții (un proiect interactiv). În 1969, la Galeria Amfora din București expune tot obiecte și lansează conceptul de „palp-art".

În aceeași direcție se îndreaptă acum și căutările lui Ion Bitzan, care, fără a abandona vreodată pictura, dezvoltă, de-a lungul a patruzeci de ani, una dintre cele mai complexe poetici ale obiectului. Încă din 1967 el realizează colaje, urmărind atât o eliberare a câmpului compozițional de rigorile reprezentării realiste, cât și o cucerire a tridimensionalității datorate integrării unor materiale adiacente suprafeței. El anunță deja acea convergență strânsă între un nivel literar, funcționând ca atare, în titluri, și cel plastic, care își păstrează, în fond, autonomia, dar din a căror suprapunere se rotunjește semnificația complexă a obiectului. În 1969 la Galeria Apollo expune, alături de Horia Bernea și Vladimir Șetran, seria sa „Inseparabil tactil, Inseparabil

spațial, Fastul lucrurilor inutile", în care folosește sârmă de aluminiu pe suprafețe de lemn. El caracterizează cu o disponibilitate neoavangardistă prezența obiectului. Folosește, alături de materii naturale (ceara, pielea, metalul, lemnul, gudronul) și de obiecte cu intensă încărcătură afectivă, materiale sintetice în alcătuirea unor obiecte cu prezență activă, vizual și tactil. Inaugurat cu ciclul „Săculeți" (1969), acest gen de obiecte „moi", bazate pe ideea de conținut, relaționat cu un recipient flexibil, de preferință textil, continuă cu ciclul de obiecte expuse în 1972, în Olanda, și pierdute apoi, la Galeria Richard Demarco, în aceeași perioadă. În *Generatoarele de imagini* (1971) folosește ceara ca element plastic. Păstrând bidimensionalitatea (ceara este aplicată în mici casete pe o suprafață de lemn), el urmărește evoluția spre semn a unei realități aflate în punctul de emergență al imaginii. Relația dintre obiect și limbajul transpus grafic în scriere va deveni una dintre temele sale principale. În 1978 expune, la Muzeul de Artă Contemporană din Galați, *Cartea-obiect deschisă* și *Cartea-obiect închisă.* Tot acum începe studiile pentru *Codul cromatic,* transpunere cromatică a sunetelor, din care rezultă, pe de-o parte, obiectul cu aspect neoavangardist, *Armoniul cromatic,* pe de altă parte, bogata serie de cărți-obiect (*Cartea perechilor, Cartea planetelor,* ierbarele, atlasele și seria de hărți). Discursul său insistă asupra scrierii, acest medium generator și definitoriu al Europei civilizate și civilizatoare, mediumul „Galaxiei Gutemberg"[6]. Substanța efemeră și rafinată a acestor obiecte este, evident, hârtia, iar textul este uneori abstract, ca un proiect original, ca un model universal al tuturor scrierilor posibile. Paralel, realizează seriile de casete cu amintiri, mici obiecte-instalație care folosesc, în aceeași tentativă romantic recuperatoare de istorii trecute, metalul, pielea, florile uscate, dantelele, fotografiile de familie (culese cu pasiune de colecționar din târgurile de vechituri). În mod firesc, în anii '90, dedică lucrări monumentale, la intersecția între instalație și obiect, temei bibliotecii, impuse de arderea Bibliotecii Centrale Universitare și a unor colecții ale Muzeului Național de Artă. Ion Bitzan folosește în aceste construcții lemnul, gudronul, smoa-

la, hârtia, cărămizile, obţinând o expresie solemnă, în care se îmbină, paradoxal armonios, minimalismul şi spiritul baroc.

Hârtia, ca suport al cărţii, cuprinzând sau nu texte inaccesibile lecturii, este folosită şi de Doru Covrig, sculptor cu un parcurs legat de deschiderea spre conceptualism a sculpturii cu materiale şi tehnici tradiţionale (ipsos, bronz), care exersează apoi instalaţia (arborele de la Arcuş, 1975), pentru a se dedica semnului antropomorf, în serii de lucrări de mari dimensiuni, din volume obţinute prin suprapuneri minuţioase de suprafeţe din hârtie. Integral sau fragmentar (*Mâna*, 1983), corpul uman este redus la aceste conglomerate ordonate de hârtie, omul universului Gutenberg, aflat în momentul său de strălucire crepusculară în faţa noilor tehnologii şi suporturi mediatice de o materialitate încă mai abstractă, mai minimală şi convenţională.

Aceeaşi pasiune pentru obiectele heteroclite, încărcate de memoria timpului, o manifestă Dorel Găină (debutând în anii '80), autor al unor instalaţii intens metaforice.

Cartea-obiect s-a dovedit una dintre tipologiile obiectuale cele mai sugestive pentru nevoia de extensie a mijloacelor de explorare liberă a relaţiei cu semnificatul. Majoritatea artiştilor inovatori şi experimentalişti au practicat acest gen de creaţie, pornind de la scenarii pur vizuale, mimând texte abstracte sau prelucrând texte importante tocmai prin mesajul lor subversiv. Cartea-obiect reţine interesul artiştilor din întreaga lume postmodernă, mai ales pentru a aduce în prim-plan un medium pe cale de a-şi pierde întâietatea în configuraţia experienţei culturale şi, după formularea lui Marshall McLuhan, de a deveni conţinutul noilor media. Dincolo de această discutabilă situaţie de civilizaţie, vechiul medium, devine, mai ales, conţinutul unui anume comportament artistic. Pe de altă parte, cartea-obiect, indiferent de raportul dintre imagine şi conţinutul textual, adoptă noua atitudine faţă de temporalitatea discursului vizual. Discursivitatea, noua substanţialitate temporală, care încetează a mai fi o problemă pentru soluţii pur plastice, iluzionist vizuale, leagă acest tip de obiect de noul univers mediatic. Pentru artiştii români cartea-obiect are un plus de valenţe, legate de raportul dintre experienţa artistică trăită ca experienţă privată, de atelier, şi

cenzura, care reducând la condiţia de manuscris orice text indezirabil, dădea multor asemenea configurări condiţia de unicat. Arderea Bibliotecii Centrale Universitare constituie apogeul atitudinii negative faţă de cultură, mai cu seamă faţă de cultura textuală, şi artiştii dau lucrărilor cuprinse în expoziţia din 1991 un caracter dramatic. Cei ce realizează cărţi-obiect sunt numeroşi – Ion Bitzan, Geta Brătescu, Ion Grigorescu, Ruxandra Grigorescu, Marilena Preda Sânc, Roxana Trestioreanu, Ileana Ploscaru, Andrei Oişteanu, Dan Mihălţianu, Dan Perjovschi, Anikó Gerendi, Lia Perjovschi, Suzana Fântânariu – utilizând fotografii (personale sau de colecţie), desene şi gravuri, părţi ale unor alte tipărituri, pictură, fragmente textile etc.

Să ne referim acum la direcţia, în fond cea mai fertilă din arta mijlocului de secol, în care inovaţia a pornit din medium-ul emblematic pentru artele vizuale – pictura. În fond, cum susţine Steven Connor[7], majoritatea inovaţiilor au pornit de la interogarea picturii, de la punerea în chestiune a limitelor şi valenţelor ei, prin pictura acţiune generatoare, la sfârşitul deceniului şase, a unor forme de happening. Tot de aici, printr-o extensie volumetrică, s-a dezvoltat acea nouă prezenţă, problematică şi tensionantă, a obiectului, care nu are relaţii formale şi de semnificaţie şi funcţie vizuală nici cu sculptura, nici cu obiectul industrial, ready made, valorificat denunţător de dadaism şi complezent de formele convergente cu cultura comercială.

În mediul fertil al Timişoarei anilor '60, Romul Nuţiu se angajează pe acest drum al experimentului în materialitate a picturii, în raport cu suprafaţa şi în dialog complex cu obiectele unui univers cultural preexistent, universul rural bănăţean, din care izolează piese de mobilier pentru a le integra discursului său. Ele nu intră însă în contextul operei ca atare, ci devin suporturi ale picturii sale vehement expresioniste. În anul 1969 realizează o primă instalaţie din elemente de lemn, fasonate, acoperite cu pictură (*Şapte forme pictate*).

Preocupări similare, are, în aceeaşi perioadă, la Cluj, Florin Maxa, care foloseşte diverse materiale efemere pentru obiecte desprinse din universul pictural.

Modul în care conceptualismul revoluționează lumea obiectului material este, la rândul său, spectaculos. În arta românească, Horia Bernea deschide la începutul anilor '70, seria acestor experimente, care îmbină jocul ideatic, cel lingvistic și invenția plastică (*Haltere pentru umăr, Mucarnița, Zmee, Prapori*). Importantă în aceste exerciții este transpunerea ideii, starea de libertate a jocului imaginativ, bazată pe plăcerea construcției manuale, a combinării materialelor și, în toate cazurile, căutarea unei structuri energetice de echilibru dinamic.

În aproape același interval de timp, conceptualismul și land art – această nouă atitudine față de lumea obiectivă, naturală, materială, generează demersuri complexe, îndatorate ambelor – uneori chiar mai multor programe estetice. Ilie Pavel, unul dintre artiștii care explorează aceste zone, ca un contrapunct la pictura, de altfel pretențios construită spațial, cu racursiuri savante, cu concentrări surprinzătoare de repere vizuale, cultivă obiectul și desfășurarea instalaționistă. În 1969 folosește materiale derizorii, dar naturale, aparținând universului material al lumii rurale – pământ, paie, nuiele – pentru realizarea unor obiecte simple, dar efemere (s-a păstrat una dintre aceste forme rotunde, sferice). În continuitatea aceluiași filon semnificativ concepe mai multe instalații din lemn – fragmente de trunchiuri, crengi, coji– reconstituind un arbore. S-au păstrat mai multe dintre schițele lui pentru o serie de instalații pe aceeași temă. În 1971, într-o expoziție pacifistă, expune macheta unei rachete.

Un demers care sintetizează conceptualismul destinației și minimalismul formal, la nivelul obiectului, și fronda ironică de tip neovangardist, la nivelul comportamentului, este cel al lui Andrei Cădere, artist emigrat la Paris, la sfârșitul deceniului șapte. „Bastoanele" sale confecționate din segmente de lemn diferit colorate, riguros egale, devin mobilul unor acțiuni de parazitare a expozițiilor unor artiști din avangarda pariziană. Artistul își desfășoară creația în două instanțe – cea a realizării obiectului, deschis spre noile semnificații ale abstracției, și cea a impunerii publice. Prezența lor ilicită, care își exhibă ca pe o semnificație majoră marginalitatea, aduce în dezbatere condiția artistului,

accesul la public al străinului, problematica transparentă a comunicării.

Aceluiași demers conceptualist îi sunt datorate obiectele create de Wanda Mihuleac, în ciclul „Inelul lui Moebius", 1980, obiectele și instalațiile lui Laurențiu Ruță, (*Structura transformabilă, obiect ludic*, 1974) și Adrian Maftei (*Ambient ludic*).

Un caracter special au obiectele Getei Brătescu. Dintre numeroasele ei realizări reținem *Stâlpii*, obiecte autoportret, care se integrează unui demers mai complex al investigării suprafeței propriei identități.

Expansiunea obiectualismului deschide drumul experimentelor ambientale și instalaționismului. Pe de altă parte, obiectele joacă un rol important în acțiuni, performance și în imaginile fotografice și filmele experimentale. Unul dintre cele mai importante demersuri, legate de obiectualismul și instalaționismul de sorginte conceptualistă, este datorat lui Sorin Dumitrescu. Poziția sa estetică și de atitudine filosofică se precizează în anii '70, ca un neotradiționalism operant la nivelul semnificației, apropiat de neobizantinismul acelor ani, dar cu o nuanță mai radical creștină. Din deceniul nouă el realizează obiecte din pânză, carton, ceară, lemn etc. cu morfologii între realismul obiectual și ascetismul bizantin. Din ele compune un ambient de atmosferă sacră, un sacru citat, dar nu doar ca o referință, ci ca o potențialitate oricând activabilă (instalație prezentată la Bienala Tinerilor Artiști, Paris, 1982).

La începutul anilor '90, Suzana Fântânariu, graficiană, începe seria sa de obiecte construite din propriile-i gravuri, vechi, mototolite. Ciclul de „Mumii" (început în 1991) îmbină o dublă filieră semantică. Pe de o parte, referința formală implică substructurile unei Europe crescute pe marile culturi funerare ale antichității. Pe de altă parte, substanța folosită, hârtia purtătoare de imagini din ciclurile „Dragoni", din exercițiile abstracte sau peisagistice, conferă, o dată în plus, în mod secret, densitatea culturală a obiectelor. Ea își continuă explorările care ating poeticile pop art, ale acumulărilor, dar obiectele reținute din mediul înconjurător sunt recontextualizate, dobândesc o

altă identitate cromatică, formală şi sunt smulse cotidianului – „reînsemnate" (titlul expoziţiei sale din 2001).

Demersurile la care ne-am referit sunt cele în care obiectul este creat de artist, iar materialele şi sugestia materială de ansamblu urmează un proces al elaborării, inedit ca metodă şi ca relaţionări, dar nu în esenţă.

Revenim la o altă secţiune, cea care implică situaţiile artistice (obiecte, instalaţii, performance, intervenţii, acţiuni), obiecte preexistente în mediu, ready made, deja amintite în cazul tentativelor neoconstructiviste.

În seria de acţiuni fără public ale lui Ion Grigorescu, de la începutul anilor '70 (*Bucătăria,* 1972, *Suprapuneri pe negru,* 1977, şi *La închisoare,* 1978), obiectele cotidiene – vase de bucătărie, maşina de scris, şevaletul cu pânzele (obiecte ready made din mediul estetic, instanţă mai puţin obişnuită a conceptului), aparatul de mărit fotografic, scaunul şi vizorul (folosite în ultima acţiune) – se subsumează unui ambient al dramei eului claustrat în viaţa cotidiană, cu gesturile ei stereotipe, eroic monotone, în precaritatea unui spaţiu de bloc de locuinţe ieftine (implicaţie socială), sau au funcţia de a transforma (aluziv, metaforic) spaţiul familiar în spaţiul concentraţionar, ca o sinecdocă a întregii Românii a deceniilor postbelice. El investeşte obiectele cu valoare emblematică şi le selectează cu maximă economie, în funcţie de valoarea lor semantică densă. O carte de artă, un şevalet cu o pânză pe care artistul o pictează, vasele murdare, alimentele obişnuite, paupere, pijamaua vărgată şi vizorul funcţionează definitoriu, închizând individul (artistul) în cercul realului. Pe de altă parte, ele au un caracter de recuzită, artistul jucându-şi conştient experienţele cotidiene, interferându-le cu experienţe imaginare, plauzibile, dar, în fond, ficţionale (prizonieratul din *La închisoare,* naşterea din *Masculin/ feminin).* Alimentele ajung să se învestească şi cu alte valenţe şi cu încărcătura obiectelor estetice sau instrumentarului experienţei estetice (acţiuni din anii '90).

Pentru Geta Brătescu atelierul este, dimpotrivă, un spaţiu al libertăţii şi al securităţii emoţionale. El este o extensie spaţială a corpului său, mediul privilegiat al joncţiunii cu lumea. În 1969, acţiunea *Către alb* suspendă materialitatea

ambelor instanţe, ale atelierului şi corpului. Obiectele familiare, întreg spaţiul, corpul artistei sunt acoperite cu hârtie albă, urmărind o desubstanţializare a realului obiectiv şi a subiectului, din care rămân prezenţi doar ochii, sediul şi instrumentul cunoaşterii şi comunicării. La două decenii distanţă, *Coktail automatic* (film video) reia, dintr-o altă perspectivă, dialogul cu spaţiul familiar, cu obiectele contextului cotidian şi creator. Instalaţiile din seria „Cavalerul Thonnet şi Doamna Oliver" subliniază conotaţiile culturale, interferenţa de cultural, afectiv, estetic şi formal a obiectului selectat de artistă ca partener. Este o poetică sublimat feministă, care se atinge cu această mişcare doar în elogiul discret al intimităţii. Ne aflăm la antipodul depeizării obiectului, cerută de esteticienii abstracţiei afective, de tipul lui Michel Butor[8], reprezentanţi ai noului val al anilor '60, a căror estetică i-a marcat pe artiştii generaţiilor formate atunci. O estetică ce solicita epurarea oricărei amintiri afective, oricărei amprente personale şi personalizante din prezenţa obiectului.

Personal/impersonal este raportul-mesaj care încarcă obiectul suport al comunicării şi al intimităţii de grup într-o acţiune a Anei Lupaş din anii '80. Este vorba de o piesă vestimentară (o jachetă), cu valoarea unui liant social al grupului de artişti din cercul tinerilor formaţi de ea. Obiectul ready made este o temă cu implicaţii polemice, în această generaţie care se maturizează în atmosfera de conflict latent cu autoritatea, cu conservatorismul cultural, cu conştiinţa acuzării desincronizării şi cu precaritatea economică, formulată deja ca viitoarea barieră, dincolo de cea politică, în faţa artiştilor estici.

Asistăm, în poziţionările sociale, tipice primilor ani ai deceniului zece, la angajamentul ironic în dialogul cu civilizaţia consumistă, de pe poziţiile unei pauperităţi specifice economiei româneşti a timpului. În acest sens, grupul subReal, angajat într-un discurs subminativ la adresa tuturor miturilor fondatoare ale etnocentrismului şi chiar ale tradiţionalismului local şi într-o retrospectivă retorică a protestului politic, propune, în instalaţia (filmată) *Alimentara* (1991), în pelicula video *Draculaland,* 1992, o imagistică a sărăciei alimentare. Borcanele de conserve umile de

sfeclă murată și muștar din *Alimentara*, prim-planurile cu mititei unsuroși, embleme ale bucătăriei naționale, contextualizate într-un discurs despre metroul populat de copii desocializați și figuri cu definire socială modestă, dau o replică abundenței prin care Baudrillard[9] definește presiunea comercială asupra conștiinței omului contemporan. Mai multe dintre lucrările grupului subReal utilizează o materie citată ironic (*Castelul din Carpați*, realizat din pachete de țigări Carpați, cele mai populare țigări) sau agresiv demitizant, vizând reperele materiale ale unei vieți sociale obsedate de precaritate, gata să-și valorifice comercial tradițiile, să se refere ironic la miturile Europei integratoare, globalizante, cu circumspecție („Eurasia", Bienala de la Istambul din 1992).

Același mod subminator, ironic, de a folosi materialele unei vieți precare, juxtapuse simbolurilor politice ale societății comuniste (seria „STAR", inaugurată încă în anii '80), conferă lucrărilor lui Teodor Graur puternicul impact ca angajament politic și caracterul complex de meditație culturală. Plăpumi uzate și stele de tinichea (în cinci colțuri) dau o replică stelelor luminiscente, într-un problematizant dialog despre civilizații și simboluri. În alte instalații și acțiuni folosește ca materie un tip special de ready made – publicația cotidiană, colportoare de informații efemere ale momentului, ca o pastă discursivă a prezentului. Din acest material care absoarbe informația, desprinzând-o de semnificație, dar care se condensează din ea, construiește peisajele reveriilor unor nomazi ipotetici și obsedanți ai deceniului zece – emigranții Estului impus în prim planul atenției, vizat de aculturație și de modele economice, globalizante, suspect și temut tocmai ca potențială sursă de dezechilibre demografice. Extrema mobilitate a unor artiști ca el, sau ca membrii grupului Sigma, ca Ion Grigorescu sau Geta Brătescu, îi face prezenți în foarte multe secțiuni comportamentale și direcții atitudinale, ingenioși și inventivi, în dialog permanent cu palierele realului, chiar dacă mobilizați de alte aspirații și perspective.

Dan Mihălțianu dedică un ciclu de instalații-obiecte (și fotolii) pufoaicei (1979) și pantalonilor bluejeans, două repere ale unei societăți intersectate de imperative și fluxuri

uniformizatoare diferite. Mai târziu, în anii '90, el investește cu valențe identificatoare, într-o poetică a toposului național ca topos afectiv, în ciclurile de acțiuni „Distileria" și „Sweet Childe in Time". Să semnalăm cum substanțialitatea lumii autohtone este valorificată diferit de un artist ca Teodor Graur, a cărui creație este punctată de temele emigrării, dar, de pe poziția ironic resemnată a „navigatorului sedentar" (*Românii sunt navigatori sedentari*, 1999), și Dan Mihălțianu, care, desprins de acest mediu, îl reactualizează substanțial în esențele sale de obiecte și repere comestibile ale anilor din țară.

Nuanțarea afectivă în investirea substanțialității obiectului definește și demersurile Mirelei Dăuceanu. Ea folosește obiecte de vestimentație care au însoțit-o în călătoriile sale prin lume (instalație, Festivalul Efemer, 2000). Reținem, de asemenea, modul în care ea se referă la pasăre, în ipostazele ei obiectualizate. În 1995 (expoziția „Soare cu dinți"), centrul instalației este un pui tranșat, simbol al viului redus la starea de aliment, standardizat și contrapus strungului pe care e depus, subliniind degradabilul materialității sale. În 2002, în instalația comemorativă de la Galeria CIAC, folosește fulgi (pene) într-un ambient pardosit din loc în loc cu oglinzi. Aici aluzia se face la rolul psihopomp al păsării, la caracterul ei angelic. Un subtil discurs despre nevoia de a integra moartea poeticii noastre cotidiene marchează feminismul ei de un tip special.

Toposul copilăriei nu se configurează doar ca dimensiune a nostalgiei, ci ca realitate cu un trecut legitimator. Acest univers și reperele sale obiectuale, suporturi ale unor experiențe cognitive și afective nivelatoare, instauratoare de comportamente și mituri specifice, oferă teren de meditație, critică, ironică sau patetic-dramatică. Roxana Trestioreanu, a cărei biografie o pune în contact cu drama unui copil claustrat de boală, construiește, cu ajutorul unor păpuși, un univers de făpturi prizoniere, deformate prin mutilări și presiuni, prin abandon și dezmembrare. Instalația cu păpuși dezafectate, din 1995, integrează jucăriile care au trecut prin incidența atenției copiilor, decăzând în zona deșeurilor, pentru reconstituirea unui univers tragic. Păpușile, aceste obiecte învestite cu atâtea valențe semni-

ficative – ca suporturi afective, funcționând mai ales în copilărie și astfel solidare cu ea, dar și în vidul afectiv al vârstelor mature, cu funcții comerciale, de asemenea, devenite gadget, populând universul kitsch, cu feeria lui vulgară, sau dublând realitatea cu o lume parodică – constituie un ready made de o mare potențialitate semantică.

Artiștii unor generații mai recente – formați în perioada tensiunilor globalizante ale anilor '90, în integrarea tardivă a postmodernismului, ca un palier al reducției la referență a experimentului, și în conștiința unei culturi a simulacrului – folosesc formele de ready made de pe aceste poziții ale identificării surogatului existențial și cultural. Modul în care membrii grupului Rostopasca folosesc jucăriile-gadget ca suporturi ale unor scenarii tardiv suprarealiste, declarat postbaudrillardiene, exclude, de fapt, orice nivel experimental. În aceeași manieră, Matei Câlția reconstituie textual și obiectual, într-o amplă instalație (Muzeul Literaturii Române, București, 2000), un univers al copilăriei dominate de substituirea realului cu semne, simboluri și chiar ipostaze concrete, reduse la o funcționalitate imediată.

În toate aceste forme de reînvestire semnificativă, poetica noilor materiale intersectează într-un dialog strâns prezența densă a diverselor manifestări actuale ale tradiției. Ea funcționează mai ales ca nucleu motivațional, pe care comportamentele experimentale îl angajează frecvent, conferind conținut dincolo de exercițiul novator în sine, fie ca extensie a câmpurilor de investigare asupra unei realități căutate inițial ca suport al cercetării, fie ca suport al unor metodologii și lecturi noi. Tradiția interesează palierul și suportul material și al sustanțialității naturale în toată această realitate culturală.

Conceptualism. O nouă poetică a naturii – ecologism, nostalgie, miza cunoașterii, resacralizare

Am observat cum o dată cu explozia noilor comportamente și perspective asupra realității și a relației subiect-obiect

de la sfârșitul deceniului șapte, produsă în arta euroatlantică, preocupările se diversifică, iar interesul pentru funcțiile pur formale scade. Artiștii români aderă cu entuziasm la aceste programe. Membrii grupului Sigma integrează aceste noi problematici ale land art și body art, în măsura în care ele continuă și dezvoltă preocupările precedente bazate pe programul formativ al Școlii Bauhaus. Ei tratează natura ca o sursă de ipostaze materiale infinit variate și deschizând simțurilor văzului, în special, inepuizabile versiuni combinatorii. Plasticitatea acestor variante ale combinărilor materiale, în cadrul unei naturi observate experimental, în acțiunile din anii '70 ale lui Bertalan, Flondor, Tulcan și ale artiștilor mai tineri ce gravitează în jurul lor în anii '80 (Călin Beloescu și Josif Kiraly), constituie obiectul de studiu al artiștilor. Ei juxtapun materiale naturale, natura însăși, cuprinsă în fluidul apei, în vegetație, în nisipul ce poartă amprenta apei și vântului și altor agenți incidentali (printre care se numără și prezența umană) cu materiale plastice (benzi de plastic, colorate în roșu etc.) Extind, de asemenea, dialogul, situațiile plastice și poetice, integrând obiecte ready made de cea mai umilă condiție într-o metodologie ce amintește acumulările.

Ulterior discursurile se diversifică. Ștefan Bertalan se dedică meditațiilor filosofice pe marginea viului, opunând corpul uman (propriul său corp), într-o combinație de land art și body art, unui peisaj stâncos, cu expresie monumentală și perenă (*Munții Retezat*, 1973) și conviețuind cu diverse plante, pe durata ciclului lor vegetal experimentele (*Am trăit 130 de zile cu o plantă de floarea soarelui*, 1979-1980, *Fasolea, Conopida)*. Lungi acțiuni de laborator artistic se axează pe studiul aplicat al materiei vii în emergență, manifestare și moarte, și dau naștere unor comentarii textuale, unor fotografii și diapozitive, unor desene expuse ulterior. Dar experiența artistică creatoare în sine este tocmai această conviețuire cu viața vegetală, transferul de experiență existențială, incomunicabil în sine (căci comunicarea are loc la nivelul intim subiect-plantă). Publicului restrâns al acestor experimente i se oferă rezultatul lor postum și această atitudine față de public accentuează caracterul pur cognitiv al demersurilor artistului.

Constantin Flondor traversează şi el o perioadă de apropiere de natură. Cercetările lui sunt încă mai strâns legate de plasticitatea materială a acestei lumi la incidența luminii şi substanței grosiere. Acțiunile de tip *Membrane de săpun la Pădurea verde,* 1972, marchează acest moment. Urmează jocul angajat cu un material extrem de bogat în modalități de manifestare şi în valențe simbolice – făina. Studiul transparențelor (trecând prin ciclurile de nori pictați la Tescani) şi ciclurile „Făina" (fotografie, desen, pictură), plecând de la studiul extraordinarei disponibilități dinamice ale făinii pulbere sau aluat, îl conduc pe artist la mutația de conștiință profundă, care impune trecerea de la viziunea științifică jubilantă a perioadei constructiviste la viziunea teologică a perioadei în care va deveni membru al grupului Prolog.

Doru Tulcan, membru al grupului Sigma, debutează în plină desfăşurare a programului de investigare a lumii naturale, ca sursă de analiză plastică şi de meditație filosofică. Studiile sale (desen, fotografie, film) îmbină comportamentul de tip performativ cu interesul pentru noile tehnologii. Materialele din care îşi construieşte demonstrațiile asupra comportamentului ordonat şi ordonator al naturii sunt şi în cazul lui compozite – nisipul mişcat de vânt, puful de păpădie, constituind o umbrelă, structură deconstruită de vânt, în momentul maturării seminței, bețe ca verticale şi orizontale angrenate de aleatorul peisajului şi integrate unor acțiuni, elementele artificiale de ambianță, cu impact vizual precis cum sunt jaluzelele cu fante orizontale, de lumină proiectate pe corpurile umane. Corpul uman intră în jocul experimental al membrilor grupului Sigma, în rolul său complex de instrument de lectură în sensul pe care i-l dă Leonardo atunci când declară: „Sufletul doreşte să rămână cu trupul său, pentru că fără instrumentele organice ale trupului nu poate simți şi face nimic"[9]. Ştefan Bertalan îi dedică, de altfel, în 1978, marii personalități renascentiste o acțiune ce-i poartă numele – Leonardo.

Corpul este conceput de artiştii timişoreni, în acest moment al extensiei de la intelectualismul pur al metodologiei mimetic ştiințifice spre integrarea perceptivă, ca un pur instrument experimental. Experiența realității se diversifică

şi ea, de la analiză la trăirea imediată, chiar dacă supusă în rândul ei analizei, de la observația obiectului la interacțiunea obiectului cu subiectul, de la experimentul pur la experiența care include experimentul ca o etapă a procesului de conştientizare. Dar corpul, corpul viu al ființelor-obiect (melci în acțiunile lui Josif Kiraly şi Călin Beloescu, 1986; plante în acțiunile lui Bertalan, 1979-1983) şi corpul uman îşi dezvaluie potențialul poetic, simbolic, la granița între iluzie şi consistență concretă. Acest joc cu iluzia împinsă până la limitele simbolicului motivează o acțiune ca aceea din 1980-1981 a lui Bertalan[10], în care fotografiază, la lumina lumânărilor, corpul gol al fiului său ghemuit în nisipul ud, obținând un efect halucinant de irealitate substanțială, de fantomatic. Se parcurge un traseu al meditației asupra condiției materiale a ființei, care trece prin conviețuirea cu lumea vegetală, cu acest model încărcat de semnificații, pe măsură ce meditația şi referința culturală se adâncesc şi se extind. Experimentul vizual a încetat să epuizeze câmpul problematic, progresând spre simbolic, în mod inevitabil.

În cazul lui Bertalan, dimensiunea simbolică, cu amplitudinea sa culturală, este marcată mai curând de dimensiunile filosofice ale Orientului, cu deschiderea sa spre comunicarea integratoare cu natura. Marile mişcări europene, de tip Fluxus, ca şi militantismul ecologist al lui Beuys, sunt marcate de filosofia Zen, iar artistul timişorean regăseşte în aceste deschideri un suport pentru complexa sa participare la lume, o participare ce se consumă între jubilație şi tragism, cu o nostalgie niciodată satisfăcută a liniştii şi regăsirii.

Programul constructivist, din care emerge cu atâta firesc lărgirea preocupărilor cognitive, în cazul artiştilor grupurilor timişorene are, în general, în spațiul românesc, rolul de a cataliza experiențe artistice complexe ale unor artişti cu mari disponibilități de comportament, ce vor evolua ulterior spre conceptualism, spre noile forme de implicare directă în proces. De altfel, acesta este modul de funcționare şi destinul programelor modernismului târziu, atât de prezent în Europa de Est, unde funcționează ca sutură între

inovațiile rapide ale prezentului și conștiința legitimatoare a unei tradiții înțelese ca barieră față de disoluția identității.

Regăsim în această complexă interferență de investigare a realului, ca obiect al cunoașterii, și de empatie cu un real ce se deschide subiectului, prin metodele sale de ființare, ca sediu al viului, și ca materialitate similară, dacă nu identică, integrarea problematicii complexe a deceniilor opt și nouă dominate de conceptualism, de land art și de primele angajamente sociale de tip ecologist.

Câțiva artiști, care se afirmă în deceniul opt, participă la acest proces de reconsiderare a realului ca partener al aventurii estetice. În 1974 Wanda Mihuleac își începe ciclul de lucrări acțiuni, film, fotografie, serigrafie, instalații *Panta rhei*, jud. Ilfov, 1974; *Reconstrucție în peisaj*, Băneasa, 1976; *Peisaj trup*, Pădurea Băneasa, 1979; *Foc, pământ, apă*, Pădurea Băneasa, 1978; *Reflex*, 1979. Ea urmărește câteva dintre temele aparent pur vizuale: reflexul, oglindirea, pregnanța substanțială a naturii, contrapunctul construit/natural, care exprimă însă relația profundă a realului obiectiv cu propria-i imagine, cu versiunea sa culturală, filtrată de subiect, și prin această relaționare empatia și disjuncția celor două instanțe. Recunoaștem, invocate cu subtilitate, teme manieriste, o întreagă textură cultural-aluzivă în spatele derulării acțiunii destinate fixării pe peliculă.

În aceeași direcție, cu un plus de laconism, cu o concentrare reductivă asupra efectului vizual, Decebal Scriba urmărește și el dinamica elementelor naturale, reflexele în mediul acvatic, pe malul mării, plasticitatea nisipului sub presiunea corporală. Imaginile tind spre semnul epurat, vibrațiile, mișcarea, consistența materială a acestui univers plin de efecte optice tinde să se sublimeze în semn și într-o expresie minimală.

Am văzut deja cum palierele tradiției interferează și sunt angajate în actualitate prin comportamentele neconvenționale: acțiuni de tip land art și forme preinstalaționiste (Ana Lupaș, folosind materiale vegetale, materiale textile, pământ, fum), happenings și performance, cu scenariu și desfolieri simbolice complexe (Mihai Olos care folosește aurul și grâul, tijele vegetale și apa). Câteva expoziții de anvergură („Studiul I", 1978; „Studiul II", 1980; „Om,

oraș, natură", 1981; „Locul, faptă și metaforă", 1983), la care participă cu genuri diferite de artă (pictură, fotografie, performance, film, obiect, instalație) majoritatea artiștilor preocupați de poeticile materiei, naturii și spațiului, ca topos al civilizației și al experienței umane în mijlocul realului, mențin într-un nivel înalt al dezbaterii teoretice problema relației dintre tradiție și actualitatea gestului artistic.

În anii '90, Festivalul de performance „Ann'Art" (Lacul Sfânta Ana), de la Sfântul Gheorghe, dezvoltă această problematică a experienței estetice, ce mediază experiența socială în relație cu contextul natural. Natura este prezentă ca mediul cel mai receptiv al dramei subiectului, cum o demonstrează acțiunea lui Teodor Graur, *Omagiu lui Imre Baazs, 1993*. Platoul lacului funcționează ca loc al comunicării, al schimbului cultural și expresiei politice, mediate de scurta perioadă a vieții colective.

Artistul ca prezență. Corpul uman – instrument al cunoașterii, substanțialitate și semn

Investirile corpului în esteticile divergente ale ultimelor decenii ale secolului trecut, în care arta corporală și performativă au deținut un loc central, au acoperit un areal semnificativ larg, de la experimentarea cunoașterii, prin metode dincolo de prospecțiunea intelectuală pură, la experierea existențialistă a limitelor substanțiale și de suportabilitate ale ființei.

Un loc însemnat a revenit în discursul axat pe această „scenă implozivă" (Giovanni Lista[12]) criticii sociale (de unde importanța sa în feminismul deceniilor de mijloc și impunerea sa ca unitate lingvistică, ambiguă și complexă, profund conotativă).

În arta românească, interesul pentru arta corporală (circumscrisă de Ileana Pintilie conceptului de acționism[13]) apare cu un decalaj minim, încă la sfârșitul anilor '60, pentru a deveni în anii '70, apoi în anii '80, cu toată marginalitatea formelor alternative, un comportament predilect al artiștilor inovatori. În anii '90, o frenezie recuperatoare a

inovaţiile rapide ale prezentului şi conştiinţa legitimatoare a unei tradiţii înţelese ca barieră faţă de disoluţia identităţii.

Regăsim în această complexă interferenţă de investigare a realului, ca obiect al cunoaşterii, şi de empatie cu un real ce se deschide subiectului, prin metodele sale de fiinţare, ca sediu al viului, şi ca materialitate similară, dacă nu identică, integrarea problematicii complexe a deceniilor opt şi nouă dominate de conceptualism, de land art şi de primele angajamente sociale de tip ecologist.

Câţiva artişti, care se afirmă în deceniul opt, participă la acest proces de reconsiderare a realului ca partener al aventurii estetice. În 1974 Wanda Mihuleac îşi începe ciclul de lucrări acţiuni, film, fotografie, serigrafie, instalaţii *Panta rhei*, jud. Ilfov, 1974; *Reconstrucţie în peisaj*, Băneasa, 1976; *Peisaj trup*, Pădurea Băneasa, 1979; *Foc, pământ, apă*, Pădurea Băneasa, 1978; *Reflex*, 1979. Ea urmăreşte câteva dintre temele aparent pur vizuale: reflexul, oglindirea, pregnanţa substanţială a naturii, contrapunctul construit/natural, care exprimă însă relaţia profundă a realului obiectiv cu propria-i imagine, cu versiunea sa culturală, filtrată de subiect, şi prin această relaţionare empatia şi disjuncţia celor două instanţe. Recunoaştem, invocate cu subtilitate, teme manieriste, o întreagă textură cultural-aluzivă în spatele derulării acţiunii destinate fixării pe peliculă.

În aceeaşi direcţie, cu un plus de laconism, cu o concentrare reductivă asupra efectului vizual, Decebal Scriba urmăreşte şi el dinamica elementelor naturale, reflexele în mediul acvatic, pe malul mării, plasticitatea nisipului sub presiunea corporală. Imaginile tind spre semnul epurat, vibraţiile, mişcarea, consistenţa materială a acestui univers plin de efecte optice tinde să se sublimeze în semn şi într-o expresie minimală.

Am văzut deja cum palierele tradiţiei interferează şi sunt angajate în actualitate prin comportamentele neconvenţionale: acţiuni de tip land art şi forme preinstalaţioniste (Ana Lupaş, folosind materiale vegetale, materiale textile, pământ, fum), happenings şi performance, cu scenariu şi desfolieri simbolice complexe (Mihai Olos care foloseşte aurul şi grâul, tijele vegetale şi apa). Câteva expoziţii de anvergură („Studiul I“, 1978; „Studiul II“, 1980; „Om,

oraş, natură“, 1981; „Locul, faptă şi metaforă“, 1983), la care participă cu genuri diferite de artă (pictură, fotografie, performance, film, obiect, instalaţie) majoritatea artiştilor preocupaţi de poeticile materiei, naturii şi spaţiului, ca topos al civilizaţiei şi al experienţei umane în mijlocul realului, menţin într-un nivel înalt al dezbaterii teoretice problema relaţiei dintre tradiţie şi actualitatea gestului artistic.

În anii '90, Festivalul de performance „Ann'Art“ (Lacul Sfânta Ana), de la Sfântul Gheorghe, dezvoltă această problematică a experienţei estetice, ce mediază experienţa socială în relaţie cu contextul natural. Natura este prezentă ca mediul cel mai receptiv al dramei subiectului, cum o demonstrează acţiunea lui Teodor Graur, *Omagiu lui Imre Baazs, 1993*. Platoul lacului funcţionează ca loc al comunicării, al schimbului cultural şi expresiei politice, mediate de scurta perioadă a vieţii colective.

Artistul ca prezenţă. Corpul uman – instrument al cunoaşterii, substanţialitate şi semn

Investirile corpului în esteticile divergente ale ultimelor decenii ale secolului trecut, în care arta corporală şi performativă au deţinut un loc central, au acoperit un areal semnificativ larg, de la experimentarea cunoaşterii, prin metode dincolo de prospecţiunea intelectuală pură, la experierea existenţialistă a limitelor substanţiale şi de suportabilitate ale fiinţei.

Un loc însemnat a revenit în discursul axat pe această „scenă implozivă“ (Giovanni Lista[12]) criticii sociale (de unde importanţa sa în feminismul deceniilor de mijloc şi impunerea sa ca unitate lingvistică, ambiguă şi complexă, profund conotativă).

În arta românească, interesul pentru arta corporală (circumscrisă de Ileana Pintilie conceptului de acţionism[13]) apare cu un decalaj minim, încă la sfârşitul anilor '60, pentru a deveni în anii '70, apoi în anii '80, cu toată marginalitatea formelor alternative, un comportament predilect al artiştilor inovatori. În anii '90, o frenezie recuperatoare a

transformat genurile legate de poetica corporalităţii, de instalaţionism şi formele lor combinate într-un fel de etalon, aproape dogmatic, al noului şi al implicării în demersul inovator, în participarea la modelele universale.

Am văzut deja cum pentru membrii grupului Sigma corpul relevă numeroase implicaţii, derivate, însă, din complexul cunoaşterii. Într-un mod încă mai pregnant, el are, la Paul Neagu, această calitate de instrument al luării în posesie a universului – un univers inevitabil material. Doar dincolo de această barieră materială, corpul poate să-şi piardă utilitatea, dar în această situaţie artistul invocă tema creştină a consubstanţialităţii, încă în primul dintre happening-urile sale (acţiunea – *Cake Man*, 1970, Bucureşti, şi 1971, Londra). Acţiunea constă din ingerarea în grup (un grup de tineri prieteni din lumea culturală, printre care Ioana Vlasiu, Iulian Mereuţă, Ruxandra Juvara) a unei structuri antropomorfe, realizate din vafe şi miere. Ea transpune material modelul analitic urmărit de mai mulţi ani în ciclul „Anthropocosmos“, 1968-1969. Desenele din acest ciclu aplică corpului uman (redus la semnul antropomorf) o compartimentare geometrică, expresie a microstructurii sale matematic-simbolice, care leagă, la acest nivel al monotoniei materiale universale pe care se bazează cosmicitatea însăşi, omul şi universul. În unele desene, casetele sunt identificate cu anume materii privilegiate din transmutaţia alchimică sau din simbolismul ezoteric.

Din acest moment, aventura cunoaşterii se specializează într-o serie de happenings care urmăresc cunoaşterea perceptivă, în substanţialitatea primară (ciclul „Blind Bite“), cunoaşterea acţiune prin saltul în spaţiu şi atingerea violentă a reperelor lui (seriile „Jump“ şi „Ramp“, 1975) şi integrarea informaţiei, ca un univers la rândul său substanţial (seria „Horizontal Rain“), începută în 1971, cu prilejul Bienalei Tinerilor Artişti de la Paris. În acest caz, el actează într-un costum special, acoperit cu buzunare, pline cu mesaje. În 1974 începe ciclul „Going Tornado“ (uneori „Gradualy going Tornado“), în care recapitulează şi sintetizează modurile de cunoaştere trăite în timpul biografic, ca experienţă simultan corporală şi culturală şi eliberarea

din povara materială a ambelor instanţe într-un moment de mişcare cu efect extatic.

Aceluiaşi complex de semnificaţii, în care corpul este instrument şi teren al cunoaşterii, aparţin acţiunile Getei Brătescu. Atitudinea ei este însă marcată de o anume intimitate. Terenul privilegiat al explorării este corporalitatea însăşi, impusă ca materialitate oferită decodării tactile, departe de privirea care este asimilată de cultura europeană, raţionalităţii (*Pentru ochi, mâna trupului meu îmi reconstituie portretul,* 1977, acţiune transpusă pe peliculă). În acţiunea *Către alb* (1971), procedează la o convergenţă între spaţiul subiectiv şi al contextului, într-o desubstanţializare obţinută metaforic. Doar văzul rămâne activ, tocmai datorită abstractizării căreia îi supune obiectul observat. Jocul complex cu eul, cu figura, cu masca, gestul şi obiectele amprentate de intimitatea sa continuă în alte acţiuni (transpuse filmic sau foto – *Portretul*; *Surâsul*). Într-una dintre cele mai recente acţiuni ale sale, realizate pentru o peliculă video, ea atinge, dintr-o perspectivă din nou feminină, tema convergenţei substanţiale a umanului şi a lumii naturale, reprezentată de elementul definitoriu, cel mai umil, mai peren, generator al situaţiilor realului şi final al lor – pământul. *Earth Cake*, pelicula video prezentată la Festivalul „Pământul“, în 1992, leagă cele două terminale complementare ale relaţiei prin gestica cotidiană ce-şi dezvăluie caracterul ritual.

Mai multe sunt temele majore pe care secţiunea artei corporale le urmăreşte şi le relevă şi pe care, de altfel, le regăsim dezbătute, poate doar mai puţin intens, şi în demersurile legate de alte instrumente ale expresiei, de alte aspecte ale complexului limbaj actual. Una este cea a actualităţii vechilor semantici ale substanţei şi ale manipulării ei ritual-cotidiene (şi cotidian rituale).

Mihai Olos este unul dintre artiştii care, în tentativa sa de a găsi punţile eficiente, funcţionale, de legătură între universul suficient sieşi, trăit ca o inextricabilă textură de semnificaţii, al tradiţiei (ţărăneşti în special) şi cel contemporan prezent, în care semnificaţiile şi-au pierdut forţa determinantă, lunecând prin referenţializare înspre simulare. În mod subtil, ceea ce permite funcţionalitatea ritua-

lurilor din acțiuni ca *Aur și grâu* (Mina Herja, 1972), *Dedeochiul* (Giessen, 1979) sau *Omagiu lui Rilke* (Giessen, 1979) este tocmai substanțialitatea, asupra căreia artistul proiectează vechea perspectivă magică, arta asumându-și rolul unei ultime forme de magie. Caracterul ritual este prezent ca o instanță activă, dar, în același timp, ca o evidentă dimensiune culturală. Cum mesajul cel mai profund al artei lui Mihai Olos este integrarea nucleului viu, actual, al tradițiilor unei culturi (cea rurală iremediabil condamnată de civilizația modernă) culturii prezentului, cunoscutele lui acțiuni (din ciclurile „O statuie umblă prin Europa" și „Podul Arta", la care ne-am referit) constituie o etapă conceptuală a concentrării asupra gestului și obiectului tradițional ca mesager cultural.

Același program de valorizare a unei difuze stări rituale furnizează conținutul acțiunilor Anei Lupaș, finalizate material, preinstalații, instalații și ambienturi precum *Proces solemn,* deja amintit, Margău, 1964-1968, sau *Pregătiri pentru un mormânt rotund,* 1978. Împreună cu un grup de țărani, în primul ciclu de acțiuni, ea reface obiceiul de a împleti cununi vegetale, în sărbătorile legate de strânsul recoltelor de cereale. Ulterior, marile cununi sunt depozitate în gospodării țărănești (Margău), persistând ca un decor peren, dincolo de efemeritatea de fond a substanței și de punctualitatea momentului. *Pregătirile pentru un mormânt rotund* rememorează riturile funerare, construind un topos comemorativ, în acest cadru efemer, contrar semnificației tradiționale a monumentului (sau lăcașului) funerar. Cu ea și cu alți artiști, din generația mai tânără, afirmată în deceniul opt (Ion Grigorescu, Wanda Mihuleac), sunt introduse în câmpul poziționărilor artistice românești și temele dramatic sau provocant explicite ale relației intimitate/determinism social. La începutul anilor '80, Ana Lupaș realizează o acțiune filmată, referitoare la o situație existențială limită (*My Baby*, 1982). Luciditate, discurs despre intimitate și violența transparenței sociale, despre viață și moarte, filmul (pierdut) este ambiguu și complex. Putem vorbi despre un demers feminist, cu mesajul stratificat pe paliere semnificative multiple, chiar contradictorii, dar cu evidentă angajare polemică.

Wanda Mihuleac propune corpul feminin în toată complexitatea semnificațiilor sale, de la frumusețea sa estetică, exprimată tradițional în dans (*Moebus dance,* Muzeul Colecțiilor, București, 1983), în care acteazǎ balerina Miriam Răducanu, la imperioasa sa sexualitate, liant al întregii lumi animale, căreia omul îi aparține prin materialitatea sa corporală (*Faustina sau transferul de identitate, 1988).* Tema identității este, desigur, nucleul tensionant al acestei acțiuni (devenite film video), în care artista acționează ea însăși în dialog-transfer cu un câine. Este probabil cel mai acuzat moment al asumării direcției polemice a feminismului european, preocupat în deceniile șapte, opt și nouă de sexualitate. Câțiva ani mai târziu o tânără artistă a generației '90 – Elian – conferă discursului polemic, critic despre sexualitate un caracter umoristic și frivol (acțiunea din cadrul expoziției „Experiment", 1996).

Tema transferului de identitate sau a identității receptive, atente la intențiile celorlalți, cunoaște o versiune incisivă la Lia Perjovschi, artistă care se afirmă în anii '90, identificându-și creația cu zona acționistă și cu instalaționismul. Acțiunea *Lupt pentru dreptul meu de a fi diferită,* prezentată la Festivalul Zona Europa de Est, Timișoara, 1994, imprimă un caracter dramatic tensiunii de identificare și transfer, în căutarea propriului eu. Prin *Apropriere,* 1996, la „Ann'Art", ea acționează comentând prin propriile atitudini celelalte performances. Cele mai recente manifestări combină instalația de tip bibliotecă cu acțiunea, în care rolul său este de călăuză în informația expusă pedagogic, activist, în sensul în care artistul este un punct activ al rețelei de comunicare, un factor potențial de modelare socială. Substanța este, în acest caz, informația însăși, și aceasta este una dintre direcțiile ce motivează mai multe demersuri ale ultimei părți a deceniului și ale primilor ani ai noului secol.

Deosebit de complexă este utilizarea pe care Ion Grigorescu o dă corporalității sale. Și el se află într-o căutare a identității, explorând atât ambiguitatea profundă a unui corp desprins prin circumscrierea sexuală din sfericitatea primordială a unității androgine (*Masculin-feminin*, 1977). El este angajat, în acest mod, care trece prin explorarea

exterioară (cu ajutorul „privirii" obiectivante a obiectivului fotografic) la interiorizarea dramei ființei și a marii mitologii și istorii care o transpun (acțiunile din ciclul Oedipian, din anii '90, sau picturile și instalațiile dedicate capului stolnicului Bălăceanu). Substanța, materialitatea joacă un rol foarte important în discursul său, fie că este vorba despre pictură (aderența la bad painting, deloc gratuită, ci vorbind despre o materie tragică și impură), folosirea unor materiale sărăcăcioase, umile, aluzie la situația secundă a materiei „căzute", simplitatea substanțelor investite cultural (pâinea, vegetalele, ouăle), în fine suportul unora dintre lucrările sale – obiect – (tabla de metal, scaune dezafectate, care devin substitut al scheletului uman) definesc universul material ca univers precar și suferind. Undeva, în nucleul acestui univers al pendulării între ființă și neființă, al procesualității temporale, se află moartea. La originea lumii create, a lumii materiale, se află jertfa – jertfa divină, căreia îi răspunde jertfa umană, amestecând inocența, păcatul, suferința și, undeva, în dispută sau doar în dialog cu moartea, învestirea semnificativă. În alte acțiuni corpul trăiește experiența simulată a unor situații sociale limită (prizonieratul, acțiunea *La închisoare,* 1978), așa cum o trăise pe cea simulată a nașterii. Corpul este, așadar, nu doar un topos al păcatului și suferinței, ci și unul al simulării. În cazul său, departe de definirea lui Baudrillard[14], simularea este tocmai una dintre strategiile cunoașterii, situării în autentic, a participării.

În arcul trasat de aceste perspective și de tensiunile închiderii culturale ale anilor '80, o întreagă generație de artiști, ce se definesc istoric prin apartenența la acest deceniu, își asumă tema identificării, a eului în dialog cu societatea sau închis autist în experiența unui real, periferic socialului și subiectivității pure, deopotrivă. Ei practică arta corporală, mai ales destinată transpunerii foto și în film, dublată de preocupări pentru pictură sau pentru obiect, instalație, ambient, scenografie.

Teodor Graur, a cărui mitologie ironică și implicare socială (mitul emigrări, mitul aderenței la Europa, mitul relației artist-muzeu, în fine mitul artei ca sursă de viață) este focalizată, supusă problematizării, parțial dezafectată, cu

acțiunea *Hrană pentru artă, artă pentru hrană,* 1998. Ei ridică, încă o dată, de pe această poziție, problema atât de complexă a liantului substanțial, a hranei ca liant. Am văzut cum la Paul Neagu, Ion Grigorescu și Geta Brătescu hrana vorbește despre consubstanțialitatea universală, de care ființa devine conștientă, o ritualizează și astfel se reintegrează unui universal și unei unități din care propria-i identificare a desprins-o. În cazul lui Graur hrana este liantul social al marginalilor – artiștii și declasații. Ei nu se mai identifică, după modelul romantic al artiștilor căzuți pradă acelei „malaise", „fin de siècle" al secolului XIX, ci impun societății, prin cerșitul învestit estetic, conștiința propriei sale iresponsabilități, opacități și decăderi în trivial.

Asociată cu denunțul ironic, ca obsesie și ritual național, la grupul subReal, în pelicula *Draculaland,* sau carnagiul porcului din ciclul de fotografii expus de Josif Kiraly, în 1997, la Centrul Cultural Maghiar, hrana poartă, în această versiune, ca în toate formulările consecvent subversive ale grupului subReal, semnificația vulgarității și pauperității.

Dar, nu este singura semnificație cu care ei învestesc substanțialitatea corporală. Tot sub semnul unei lecturi culturale, dar în acest caz pozitive, materialitatea corporală, reprezentată simbolic de sânge, joacă rolul unui suport direct și total al comunicării în acțiunea din 1995, de la Centrul Cultural Maghiar, în care își amestecă sângele, într-o transfuzie comună, cu Shozo Shimamoto, membru al grupului Gutai. Sângele se relevă ca o versiune substanțială de limbaj, dincolo de discursul intelectual, de cuvânt. El scurtcircuitează prin participare directă aderența la perspectivele asupra ființei, artei și vocației sociale a culturii. Sângele nu este în acest eveniment un morfem sau orice altă subunitate, mai redusă sau mai amplă, lingvistică, ci limbajul însuși.

O semantică la fel de bogată și de precisă în același timp motivează experimentele lui Cristian Paraschiv, dedicate pielii – sau, mai curând, al căror suport conceptual și material este pielea – limită materială a trupului, reducție plană a reperelor volumetrice, purtătoare a informației despre materialitatea corporalității. Din primii ani ai deceniului nouă, inaugurează un ciclu în care imaginea corpo-

rală este livrată printr-o bidimensionalitate ambiguă, a suprafeței compresate de o suprafață transparentă (sticlă). Conturul antropomorf, desenat pe suprafața de piele, oferă cheia de lectură a acestor experimente (expoziția „9+1" de la București, 1983). Alte materii organice – ceara, de pildă – completează, în această perioadă, repertoriul materiilor care îi mobilizează atenția. În 2001 și 2002, expozițiile sale de la Galeria A l'Enseigne des Oudin, din Paris, adâncesc semnificațiile corporalității, ca primă etapă în procesul alchimic al transformării (în triada care reconstituie etapele negru-alb-roșu ale transmutației lui îi revine etapa cea mai legată de materialitate, faza neagră).

Acest ciclu implică și relația materialitate-culoare-limbaj. Paralel operează prelucrări digitale ale informației despre propria materialitate și volumetrie, lecturată epidermic. În 2002, într-o expoziție-sinteză, folosește pielea obținută prin clonarea propriilor celule – o formă metonimică de A-Life, pe care proiectează semne din procesul germinativ uman.

Relația substanță-limbaj, sunet substanțial-limbaj, așa cum apare în acțiunile unor artiști – Ion Grigorescu, Wanda Mihuleac (*Mur-Murmure* sau *La voix qui se voit*), Cristian Paraschiv și subReal – denotă preocuparea pentru valorizarea culturală a corporalului, într-o viziune ce situează în centrul culturii limbajul. Limbajul apare nu ca discurs estetic specific, nici ca instrument al diferențierii, ci tocmai ca medium al unității.

Explorarea acestei substanțialități, suport al gestului și al definirii identificatoare, joacă un rol important și în creația Marilenei Preda Sânc, artistă afirmată în anii '80, cu studii asupra obiectului, pentru a ajunge curând la elaborarea unei întregi poetici corporale. Fotografii prelucrate, pictură, acțiuni dedicate fotografierii (foarte minimale ca desfășurare, în această perioadă) pregătesc repertoriul imagistic și materialul documentar vizual pentru viitoarele ei pelicule video și video spectacole. Pătrunderea în universul material al ființei (expoziția din 1989, la Galeria Căminul Artei din București) desemnează continuitatea de situație între materia vie și universul pre-cosmic, un univers în mișcare, în devenire, angajat temporal. Corespondența între

cele două ipostaze – cea a interiorității, a unei materialități conștiente, de sine, și cea a exteriorității este rezolvată în metafore de o plasticitate intensă, pelicula (sau imaginea construită pe ordinator) relevând efecte de o profundă picturalitate. Fluidul țesuturilor vii și pulsația vulcanilor noroioși, apa, pe o suprafață transparentă, vegetația unei grădini și chipul suprapus prin transparența amintirii, dincolo de fracturarea istoriei (niveluri substanțiale ce se confruntă), asigură o unitate conștientizată. Propriul portret suportă un alt tip de codificare, prin acoperirea cu vopsea roșie, într-un film despre propria identitate. Alteori corpul devine suportul pasiv al proiecțiilor de imagini – piesaje, figuri, scene, opere de artă într-un discurs despre trecerea prin lume și tangențele exterioare, epidermice, între subiect și obiect, dincolo de complicitățile substanțiale.

Într-o manieră mai directă, Alexandru Antik impune corpul, în mai multe apariții publice, ca pe „o realitate imanentă" (Ileana Pintilie). În 1987 actează într-un scenariu complex, în cadrul Colocviului tinerilor artiști, Sibiu. Din nou raportul intimitate-socializare este abordat ca tema prezentă a momentului. Acțiunea se desface semnificativ pe mai multe direcții. Trupul despuiat, tuns și încarcerat al artistului este complementat, pe de-o parte, de obiectele intime ale existenței sale curente, pe de altă parte, de o serie de organe animale, proaspete, pe care alți actanți le umplu cu ipsos, fixându-le obiectual. Corpul apare ca o instanță a vulnerabilității, într-un discurs despre individualitate, cenzură și forța culturii. Converg aici două teme – una deja prezentă într-o acțiune din 1983, *Alchimia ceramistului,* în care invocă rolul transsubstanțializant al artei, alta ce va furniza conținut viitoarelor acțiuni și care va continua explorările propriei identități, la nivelul arhivei documentare și la nivelul direct al corporalității. Acțiunile din cadrul Festivalului de la Timișoara din 1995 (*Lepădarea pielii*) și de la Festivalul de performance de la Chișinău (1998) transferă procesul transmutării, al evoluției de la obiecte la persoana artistului, și supun corpul unor experiențe eliberatoare, transformatoare, improprii anatomiei umane (schimbarea pielii, zborul și intimitatea focului și fumului). În 1999 el realizează instalația video *Corpus*

tranzit, un discurs despre interioritate, ca proces continuu de metamorfozare a substanței, despre intimitatea substanțială a eului și a lumii ce îl tranzitează.

Învestirea corpului cu o semnificație mitică nu prin implicarea referinței sacre într-un ritual coborât în cotidian, ci prin reiterarea unui scenariu religios precis se produce în cazul acțiunilor lui Marian Zidaru (*Drumul Crucii,* 1984, temă căreia îi dedică și o instalație). Voi reveni într-un alt capitol asupra modului în care Marian Zidaru și Victoria Zidaru implică obiectele, materialele și semnele lumii profane în scenariu religios.

Un loc aparte ocupă acțiunile în care prezența actantului este aproape neutră ca suport al unui discurs pur conceptualist despre cuvânt, despre text (acțiunea *Scaunul* a lui Sandor Bartha, din 1993 sau a lui Matei Băjenaru din 1997). La intersecția cu instalația se situează discursurile muzicale ale lui Mircea Florian, care debutează în deceniul nouă cu acțiuni/instalații, cu muzică experimentală, integrându-se ca actant interpretând muzical desene abstracte sau obținând un discurs grafic ca replică a unui discurs muzical (1970 – *Angrenaje*, Clubul „A" București; 1981 – *Atelier mecanic,* București; 1982 – *Legătura moale,* Rheinufer, Düsseldorf; 1986 – *Comunicare,* Colocviul de critică plastică, Sibiu; 1993 – *Loo/Formance/Drucke + Maultrommel, AS&A in der Hofaue Wuppertal,* 2001.

Aceeași situație ambiguă de interferență între instalație ca loc al acțiunii, ca memorie a acțiunii (instalația *Auralac,* Meta, 2000) sau ca spațiu organizat minimalist pentru demers performativ (*Impoziție,* Meta, 2001), este exploatată de Grupul 2Meta (Romelo Pervolovici, Maria Manolescu), artiști cu o permanentă disponibilitate pentru pluralitatea situațiilor omologabile drept artistice între abstacția cea mai minimalistă și contingentul cel mai baroc.

Și în cazul artei corporale, Festivalul de la Timișoara (curator Ileana Pintilie), Festivalul Ann'Art (Sf. Gheorghe, curator Uto Gusztav) și Festivalul Periferic de la Iași (curator Matei Băjenaru) oferă prilej pentru numeroase acțiuni, care, în deceniul zece al secolului trecut, poartă destul de des o amprentă politică. Exemplu pentru rolul de suport al manifestării atitudinii politice este modul polemic ca scenariu de implicare al lui Dan Perjovschi (1991, Timișoara, Festivalul „Stare fără titlu"; 1994, Timișoara, Festivalul „Zona Europa de Est"; 1998, Chișinău, Festivalul „Surâsul Giocondei", 1998 etc.). Uneori el acoperă pereții unei încăperi-carceră cu desene vehemente, alteori își tatuează propriul trup cu apelativul Român sau interpretează rolul unui cercetaș într-un univers subversiv.

Interesul se transferă însă, firesc, spre acțiunile destinate transpunerii fotografice sau video, pe măsură ce experimentul însuși își mută interesul spre noile tehnologii, iar tensiunea revanșei politice ce dăduse această strălucire târzie artei corporale în Estul european scade și ea, lăsând loc unor alte mobiluri pentru polemici și subminări.

Capitolul V

INTEGRAREA NOILOR TEHNOLOGII. REALITATE – INTERMEDIERE A NOULUI INSTRUMENTAR ȘI EXPERIENȚĂ ESTETICĂ

Am încercat să urmărim relația dintre materialele – noi și tradiționale – și opera de artă, în contextul circumscris zonal al artei românești, cu inerțiile și reticențele ei specifice, pe parcursul deceniilor în care s-au destabilizat vechile definiții ale obiectului artistic, vechile criterii de delimitare a esteticului de nonestetic. Am văzut cum invazia unor materiale nu atât noi, cât nonestetice, pline încă de semnificațiile tranzitorii și deseori minore ale existentului, modifică câmpul unei arte care abdică de la ambiția de a sublima experiența realului.

O nouă poetică a materialității definește, cu siguranță, arta experimentală și transexperimentală a celei de a doua jumătăți a secolului trecut.

Același dialog foarte strâns între realitate și câmpul din ce în ce mai puțin riguros definit, mai ambiguu și mai contradictoriu al artei caracterizează și relația între noua realitate mediatică și artă. Noile tehnologii ale reproducerii realului și ale producerii imaginii, condiționate sau nu de o experiență a realului concret, obiectiv, operează o mutație radicală, mai însemnată chiar decât cea legată de revoluția atitudinii față de materia aspirantă la obiectualizarea estetică.

Cel mai radical reper îl constituie introducerea unui nou element al relației artă-realitate-operă: obiectivul aparatului de fotografiat sau al camerei de filmare/camera video. Este un termen care rearticulează procesul ce duce de la perceperea realului la elaborare. Dincolo de canoanele configu-

rării unei realități vizuale estetice asupra noilor genuri derivate din apariția și perfecționarea noilor tehnologii, aceste extensii instrumentale, care fac ochiul operant într-o nouă manieră, pun la dispoziția artistului, pentru experimentul de atelier și pentru elaborarea unei opere generate de un suport ideatic definit, o cantitate de imagini documentare, posibilitatea de a confrunta puncte de observație (de vedere) diferite, termenii unei procesualități și ai unei experiențe instantanee.

În mod firesc, în arealul artei românești, confruntate cu rigiditatea constrângerilor realiste, fotografia a apărut pentru artiști mai cu seamă ca un teren al experimentului, el însuși situat într-o poziție intermediară între opera finală și punctul ei de pornire (idee sau realitate). Contextul social nu era lipsit de prezența – chiar insistentă – a imaginilor fotografice, care observau viața socială, surprinzându-i și regizându-i instantaneele relevante. Fotomontajele, gazetele de perete, panourile pentru fruntași făceau parte din ambianța locurilor de muncă și, de fapt, a tuturor spațiilor experienței sociale, școli, instituții, întreprinderi, cluburi. Acest gen de imagine se dovedea disponibil pentru instantaneu, pentru veridicitatea imaginii și pentru manipularea semnificativă a ansamblului, a realității reprezentate. Același este, în acea etapă, și regimul actualității filmate, cu montajele de reportaje externe și interne, ilustrând teze ideologice. Nu se urmărește decât înregistrarea unui prim nivel de conștientizare al predispoziției pentru manipulare al acestor media atât de legate în esența lor de imediatețea înregistrării și de autenticitatea imaginii. În arta universală, deceniile șapte și opt sunt marcate de luări de poziție decise împotriva manipulării, a sistemelor mitizante, instaurate pe baza persuasiunii.

Apariția noilor media și tehnologii aduce doar un teren de extensie experimental și un nou teren conflictual sau doar polemic al discursurilor, pe care se afirmă artiști cu preocupări pentru diverse genuri, precum și unele grupuri (Kinema Ikon, apărut în 1970 și devenit după 1990 grupul Intermedia), artiști predilect angajați în acest tip de discurs (Ion Grigorescu, Dorel Găină, Nicolae Onucsan, Anikó Gerendi, Dan Perjovschi, Matei Băjenaru, Josif Kiraly, Radu

Igazsag, Olimpiu Bandalac, Roxana Trestioreanu, Alexandru Patatics și mai tinerii Aurora Dediu, grupul Rostopasca sau Mircea Kantor, Mihaela Kabdanska, Dilmana Iordanova, Doru Popescu, Raluca Dumitru, Alexandra Dandara). Fotografia a generat cele mai sistematice demersuri, cele mai multe expoziții specializate acestui medium alternativ („Spațiul obiect", „Mobil fotografia" etc.), mai multe galerii se specializează în expunerea fotografiei. În 1994 Galeria Gad, București, din 2000, Galeria Centrului Internațional de Artă Contemporană, deschisă noilor media și, din 2001, Galeria Nouă, București, unde expun mai ales artiștii generațiilor tinere. Artiștii practică fotografia, și ea continuă să rămână, în ciuda slăbirii caracterului său experimental, un medium fertil al artei ultimilor ani.

Arta video, preluând preocupările estetice și tipul de discurs între experimental, interogativ și autoprospectiv al filmului experimental al anilor '70-'80, aspiră spre o configurare mai adecvată discursului temporal. Călin Dan[1] analizează cu luciditate condițiile politice și economice care au contribuit la precaritatea și raritatea produselor din zona filmului experimental și chiar de animație, unde câțiva artiști (Constantin Flondor, Doru Tulcan, grupul Kinema Ikon, Ion Grigorescu, Geta Brătescu, ca reprezentanți ai filmului de autor, Liana Petruțiu, având aceleași preocupări ca și filmul de animație revoluționar ceh al anilor '70, Olimpiu Bandalac și Radu Igazsag în filmul de animație) le dezvoltă până la limita noii conștiințe a importanței acestui univers al informației și al creației vizuale. Restricția sistematică privind comunicarea de masă, controlul deținerii aparaturii pentru film (de la filmare la montaj și al camerelor video, cu studiourile aferente) au împiedicat practica sistematică și dezinvoltura artiștilor în manipularea tehnologiilor, dar n-au putut împiedica coagulări stilistice. Precaritatea emisiunilor de televiziune, care își pierd dimensiunea estetică și angajamentul informațional, sub presiunea cenzurii debutate cu „Tezele din iulie", 1971, pentru a se accentua înainte de a-și elabora măcar un cadru al configurărilor stilistice, împiedică formarea unui public. Pirateria consumării de spectacol/informație TV caracterizează universul estic (Lazslo Beke consideră antenele artiza-

nale pentru captarea programelor inaccesibile prin rețele naționale drept obiecte/creații tehnologice specifice acestui areal[2]).

Perioada de maximă închidere față de cultura universală, a deceniului nouă, în România, a corespuns tocmai catalizării tendințelor legate de noile suporturi mediatice, cu multiplele lor consecințe. Este în cultura occidentală momentul instaurării principiilor teoretice (analizei și formulării lor) ale tehnoculturii, aceea perioadă hightech, în care se desăvârșește substituirea valorii operei de artă cu aceea a schimbului comunicațional, erodarea importanței obiectului, expansiunea reperelor temporale în detrimentul celor spațiale, cablarea globală, cu consecințele ei nivelatoare la nivelul informației și, implicit, a vocabularelor expresiei și comunicării. În planul consumării faptului de artă este momentul transformării spectatorului (pasiv, cunoscător, elitar) în utilizator/participant, în fluxul unei interactivități a jocului artei, ca o consecință a disoluției autorității metalimbajelor în consensualitatea conversativă. Tot în planul creației fascinația posibilităților noilor tehnici – camera video, computerul, echipamentul pentru producerea hologramei, echipamentele pentru producerea efectelor luminoase, odorante, și de amplificare a sunetelor și de combinare multimediatică monopolizează artistul, dincolo de importanța elaborării unui vocabular formal sau a unui câmp ideatic. Mai precis, vocabularele formale decurg firesc din efectele tehnologice, discursivitatea și fragmentalitatea, simultaneitatea, punerea în evidență a acestor noi posibilități motivează gestul creator, solidar experimentului științific, ca spirit și ca dependență de consecințele tehnologice ale cercetării științifice. Or, tocmai aceste fapte culturale esențiale ca formulare a unor noi deprinderi sociale au funcționat în arta românească doar ca ecouri reflectate, ca un câmp al referinței și, negativ, ca platformă motivațională pentru interdicția practicii acestor modalități de expresie și a accesului la instrumentarul tehnologic. Aceasta este sursa unei noi conștiințe a decalajului, care, în deceniul zece, deceniu aflat în cultura universală deja într-un moment de reformulare a interesului pentru conținuturile și interacțiunea dintre discurs și suporturi, epoca

posthigh-tech, impune cu autoritate utilizarea noilor media ca pe un criteriu valoric în sine. Poziționarea critică față de modurile de operare ale tehnoculturii și ale raporturilor sale complexe și creative cu comportamentele și structurile creative/de receptare tradiționale devenind încă o dată o dispută între „clasici și moderni". Pe de altă parte, pentru artiștii la curent cu toate aceste direcționări și orientări comprimarea celor două etape a generat, din nou, premisa unor căutări originale. O parte dintre artiștii înșiși prelungesc și transferă pur și simplu vechile proiecte în noi suporturi, exploatând noile efecte (Ion Grigorescu, Geta Brătescu), alții continuând acomodarea cu universul tehnic (Marilena Preda Sânc, grupul Kinema Ikon, devenit Intermedia, Olimpiu Bandalac), alții debutând în fascinația noilor media (Alexandru Patatics, Tudor Vreme, Matei Băjenaru), iar foarte tinerii Mona Vătămanu, Nicolae Comănescu, Sorin Lupșa, Alina Pențac, Cristina Balabuz și Bogdan Iorga debutează în această atmosferă de acomodare deja operată cu problematica tehnicilor mediatice recente și cu deschiderea spre atitudinea critică posthigh-tech. După 1990, decalajul economic funcționează ca o restricție a domeniului prospectiv și ca o dependență ideologică față de foruri ce încurajează această zonă a creației, producția video și arta informațională.

Arta video cunoaște câteva realizări remarcabile, facilitate de susținerea financiară acordată în prima parte a deceniului zece de fundația Soros, care organizează expoziții anuale de implementare a acestor noi tehnologii („Ex Oriente Lux", în 1993, dedicată video instalației, „01,01,01, ...", în 1994, cu programul complex al comunicării și al creației de ordinator, și „Media Culpa" în 1995, dezbătând relația artistului cu universul mediatic).

În 1992, la Festivalul „Pământul", de la Timișoara, pe lângă masiva prezență a instalațiilor și manifestărilor de performance, funcționează și o secție de video art, în care este prezentată și remarcabila peliculă a Getei Brătescu – *Earth Cake* (una dintre capodoperele genului în arta românească și esteuropeană). În anii ce urmează se inaugurează la Iași, susținut financiar în același mod, Festivalul „Periferic", cu o configurație mai hibridă, cuprinzând performance, instalații și artă video.

Înființarea, în 1995, a Fundației de Arte Vizuale, în care lucrează regizori profesioniști ca Alexandru Solomon și Vasile Drăgan, facilitează o producție în colaborare cu artiști ale căror disponibilități pentru expresia de sinteză a discursului spațio-temporal, dar nespecializați tehnologic, sunt susținute la un înalt nivel de execuție. Deschiderea în 2001 a Media Lab Kalinderu lărgește oferta pentru producerea artei dependente (și modelate) de noile tehnologii și creează publicului un spațiu de întâlnire permanentă cu acest univers cultural. În Cluj spațiul complex al centrului „Sinagoga" susține noile tehnologii de creație.

Un racursi istoric, urmărind evoluția – inevitabil interferentă a acestor media – pune în evidență mutațiile permanente între disponibilitățile experimentale și implicările conceptuale și ideologice ale artiștilor mai multor generații care parcurg împreună aceste decenii de tensiuni sociale, politice și de schimbări spectaculoase de situație, dar care își manifestă consecvent atașamentul spre valorile artei contemporane, ale artei universale, ale cărei surse de emergență sunt inerent occidentale.

De-a lungul celor patru decenii în care arta românească postbelică și-a căutat motivațiile și sursele identificării în diversele paliere ale înnoirii, prezența noilor și relativ noilor tehnologii de producere a imaginii a acoperit funcții și praguri de conștiință diferite. De la un instrumentar auxiliar, de laborator, și de la rolul unui teren experimental pur, mai liber de obligațiile mesajului și angajamentului prin mesaj, la conștientizarea statutului de medium (media) autonome. Dacă anii '60 și chiar prima parte a anilor '70 sunt marcați de caracterul experimental, documentar și instrumental însoțind cu rare excepții alte demersuri artistice, fotografia și filmul își definesc din a doua jumătate a deceniului opt strategii estetice proprii, vizând instaurarea propriului mod de a trata spațiul și, mai cu seamă, timpul, și în coabitarea cu alte genuri, în special noile comportamente performative, devenind mediatorul central al mesajului, ca în filmul lui Ștefan Bertalan, *Experiment pe malul Timișului cu fiul Andreas*, sau în ciclurile de „Arhi-

tecturi şifonate" ale lui Josif Kiraly. Pe măsură ce se consolidează această nouă dimensiune a activităţii artistice, iar produsele ei se impun ca secţiuni independente ale experienţei estetice (alături de pictură, sculptură şi chiar de performance şi de acţiune, de obiect), se diversifică şi orientările stilistice, şi angajamentele motivaţionale, şi relaţiile cu palierele realităţii, şi relaţiile de interferenţă cu secţiuni ale aceluiaşi univers (relaţia film-fotografie, video peliculă-creaţie prin ordinator). În ultimul deceniu al secolului trecut, şi în primii ani ai noului secol, fotografia, sau video filmul (imaginea video şi digitală) se impun în contextul ambientelor şi instalaţiilor şi preiau, în mare parte, tropismul spre acţiune, discurs temporal şi implicare personală al manifestărilor body art şi performance. Experimentul lasă tot mai mult loc altor angajamente, noile realisme, comentariul politic, sondajul eului, teritoriul memoriei propun zonele de explorare, pentru fotografie, film, pelicula video, în anii '80 şi '90. Filmul experimental persistă mai cu seamă în modul de apropriere al diverselor tehnologii şi în modul de a interfera diversele media.

Nu este surprinzător că, analizând evoluţia preocupărilor pentru tehnologiile imaginii, regăsim în mare măsură aceiaşi artişti care traversează, în aceste decenii, toposul cultural atât de divers, de dinamic şi de tentant al experimentului şi se lasă atraşi, mai mult decât de succesul social al artei lor, de toate posibilităţile de investigare şi exprimare, chiar dacă ele se consumă mai ales în atelierul lor. Dar, alături de aceşti artişti, la care vom reveni pe măsură ce explorările lor conturează zone noi ale creaţiei experimentale (Ion Grigorescu, Ştefan Bertalan, Geta Brătescu, Constantin Flondor, Doru Tulcan, Dan Mihălţianu, Teodor Graur, Olimpiu Bandalac, Marilena Preda Sânc etc.), sunt angajaţi în practica fotografiei şi alţi artişti, pentru care ea rămâne un univers complementar, dar de mai mică importanţă, deseori aproape secret, sau doar un teritoriu al documentării şi pregătirii viitoarelor semne. Alteori, fotografia rămâne un joc secund, în care artistul îşi epuizează o predispoziţie ludică[3], în timp ce creaţia sa destinată expunerii rămâne gravă sau dramatică. Aceste două situaţii sunt ilustrate de doi dintre artiştii care au jucat un rol important în catalizarea problematicii picturii româneşti postbelice: Horia Bernea şi Florin Mitroi, ale căror căutări rămân strict de atelier.

Horia Bernea, care în a doua jumătate a anilor '60 experimentează în pictură limbajele abstracte, ţinând de universul monoton al graficelor de producţie, sau al temelor cromatice dogmatic simbolice („Grafic de producţie", 1965-1970, „Slogan", 1964, „Obiect colorat intens", 1969 etc.), face fotografii după peisaj, continuă acest demers secund, expunând târziu, mai ales în anii '90, când practica formelor de media alternative intră în prim-planul atenţiei. În anii '80, experimentele sale fotografice se extind asupra corpului uman, pe care îl supune însă unor exerciţii de simetrie, regăsite în structura cruciformă a unor elemente vegetale şi a unor obiecte culturale (printre care praporii). El propune fuziunea unor universuri abuziv percepute ca diferite, ca separate, în care regăseşte, la un prim nivel, o coerenţă formală, sub semnul crucii. Atât obiectele din seria „Zmee", cât şi fotografiile „Intersectările de axe", „Studii pentru prapori" (ciclul început în 1977), pun în evidenţă un subtext cruciform al realului. Horia Bernea rămâne sensibil la toate inovaţiile mediatice, în măsura în care ele se integrează universului său spiritual, atât de coerent, care se serveşte şi de ideologiile conceptualismului, şi de premisele noilor comportamente, cu o disponibilitate suverană. În 1995 realizează un film video (*Frumuseţea va salva lumea*, parafrazându-l pe Dostoievski), în care reia studiul frumuseţii simple a glastrelor de flori.

Anii '60 sunt însă şi anii de debut ai unor artişti ce practică cu consecvenţă experimentul comportamental şi mediatic.

Ion Grigorescu, care expune fotografie din 1963, devine unul dintre artiştii cu o contribuţie consistentă atât în experimentul vizual (intervenţii asupra clişeului, supraexpuneri, suprapuneri de imagine), cât şi în utilizarea fotografiei ca medium al interogării directe a realităţii, a eului, ca instanţa cea mai acut prezentă. De asemenea, el abordează (sub semnul realismului său hrănit de ideologia noilor realisme, dar şi de dialogul cu premisele şi sloganurile realismului socialist, în formele sale succesive) dimensiunea apolitică a socialului. Pe de altă parte, foloseşte

fotografia ca medium inclus, activ, în acțiunile sale solitare din anii '70. Obiectivul este partener și complice al experimentelor psihice și, desigur, metaforice, și martorul exhibărilor sale din confruntarea resurselor realiste și ficționale (simulări, mimări, înscenări, în care trece de la existențial la cultural). Realitatea existențială și cea ficțională fuzionează pe terenul unor straturi culturale cu motivații tensionat contradictorii. Ruxandra Balaci[4] subliniază amestecul său de resurse stilistice, referențiale, de la experiment, tehnologie și la punk. În fapt, ne aflăm în fața nu atât a unui eclectism cultural, cât, mai cu seamă, a unei foarte problematizante și angajante (la nivelul subiectivității) poziționări motivaționale. Sondând structura ambiguă și stratificată, uneori duplicitară, alteori distant culturală, cel mai adesea incisiv și fără menajamente confesivă, Ion Grigorescu consideră experiența culturală la fel de concret determinantă ca și cea socială, politică sau corporală. Toate aceste niveluri ale realității se întâlnesc, în configurarea atitudinilor sale, sub semnul experimentului. În anii '70 expune (la Galeria Apollo) fotografii cu intervenții de pictură, procedeu care influențează puternic generația '80, ale cărei experimente și atitudini le va încuraja, în expozițiile patronate de el, în spațiul Galeriei Noi, 1978-1980, și apoi în spațiul Casei de cultură Friedrich Schiller. Alături de aceste demersuri proprii ce investighează cele mai adânci resurse ale mitologiei personale (dar, în fapt convergente cu ele) înregistrează, într-un stil de reportaj antropologic, etnografic și social, universul rural, expunând selecții de asemenea imagini la mari expoziții de concept, ca „Studiul II" (1980) sau „Locul, faptă și metaforă" (1983). Sobrietatea și echilibrul imaginii, obiectivitatea, servind o nostalgie idealizantă extrem de rezervată, marchează acest segment al creației sale, care întâlnește sentimentul unor pelicule ca *Pomul de crăciun* (1980). Acest material documentar, ca și cele legate de dezbaterile sale interioare pe teme politice sau culturale, conduc în anii '90 la sinteze laconic dramatice, ca în instalația fotoobiectuală *Capul Stolnicului Bălăceanu* (1993). Ambiguitatea, plurivalența vizuală, permisă de experimentele fotografice și ale imaginii filmate, servesc unei ambiguități de fond, unei confruntări permanente de opțiuni și de interogări. Intervențiile asupra fotografiei și cu mijloace intrinseci ale prelucrării filmului, fie rezultate din suprapuneri și interferențe în procesul impresiunii hârtiei fotografice, fie, în fine, cu materiale eterogene (culoare, foiță de aur), completează procedeele experimentale ale înregistrării înseși, conferind imaginii intensitate expresivă sau ambiguitate.

Același loc între experiment și investigație interioară îl au fotografiile și filmele care însoțesc demersurile Getei Brătescu, pe care ea le creează, în cooperarea sa cu artiști care practică noile tehnologii (Ion Grigorescu, Alexandru Solomon). În 1969, o fotografie materializează proiectul *Magneții în oraș*, propunere de ambient în care magneții hiperbolici ca dimensiune sunt implantați ca forme sculpturale și metafore sociale în contextul urban. Cele mai relevante sunt, însă, ciclurile de fotografii și filme care investighează autoportretul, motivul său sublimat cultural (*Surâsul*, 1970, *Către alb*, 1971), și în fine, ca punct de maximă convergență a tuturor nivelurilor de prezență și de relaționare materială, cotidiană, rituală și culturală (*Earth Cake*, 1993, peliculă video).

Revenim, firesc, la centrul experimental cel mai activ al anilor '60-'70-'80 – Timișoara, unde grupul 1.1.1., apoi Sigma exploatează de la început noile tehnologii ale imaginii, dar, mai cu seamă, le introduce ca obiect de studiu în cadrul liceului de arte. Aici, în acest mediu deschis, se formează artiști reprezentanți ai experimentului foto – Laurențiu Ruță, Iosif Kiraly, Vlad Barbu. Tot aici se formează și alți artiști, pregătiți pentru o ofertă instrumentală și conceptuală a noului univers mediatic, Sorin Vreme, Tudor Vreme și Alexandru Patatics.

Am urmărit deja cum tipul special de happening în natură, cu caracterul său cognitiv, al membrilor grupului Sigma, presupune aportul acestui partener disponibil spre a fixa evenimentul, fulguranța, și a oferi imaginea sa conservată experimentului de laborator – obiectivul fotografic și, mai târziu, aparatul de filmat. Majoritatea acțiunilor sunt însoțite de mape fotografice și filme. Doru Tulcan experimentează raportul umbră-lumină, mijlocit de orizontalele jaluzelelor, de cercurile concentrice de nisip. Constantin Flondor

dezvoltă o poetică impresionistă a naturii (*Film pentru aprilie,* 1981). Ștefan Bertalan organizează discursuri imagistice complexe, pe marginea experimentelor cu plante, în care fotografia este un simplu instrument, dar realizează și serii de diapozitive (*Leonardo,* 1978), meditații imagistice asupra substanței și iluziei, sau jocuri crude și sugestive cu propriul chip și trup, în fotografii cu intervenții de pictură. În 1978, grupului *Sigma* i se datorează una dintre primele instalații media din acest spațiu cultural, *Multivision*, prezentată în cadrul Festivalului „Studiul I", Galeria Bastion. Trei fluxuri imagistice simultane (viziuni ale membrilor grupului) sunt proiectate pe trei dintre laturile sălii de vizionare. Drumul imaginilor către ecrane întâlnește suprafețele diferit colorate ale unor panouri care contribuie la complexitatea contextului vizual.

În 1970, la Arad, ia ființă grupul dedicat filmului experimental, Kinema Ikon, care reunește, sub conducerea lui Gheorghe Sabău, artiști plastici, poeți, ingineri, tehnicieni ai imaginii, muzicieni. Este o perioadă în care multe cluburi din centrele importante ale țării, și chiar din orașe marginale (cum este Oțelul Roșu), au secții de cineclub, în care, între reportaje și experimentul pur tehnologic, exersează numeroși tineri care pregătesc, dacă nu contextul unei creații majore, cel puțin un public disponibil pentru acest tip de artă. Kinema Ikon este mult mai mult decât un asemenea produs de club, este un grup cu conștiința exactă a posibilităților acestui medium tranzitoriu între filmul de lung metraj, cu propensiunile sale narative și comerciale, cu dependența sa economică și implicit ideologică, și mediumul expansiv al televiziunii și al genurilor derivate din și în confruntarea cu ea. Anii '70 sunt, oricum, în arta universală, marcați de impunerea acestui nou tip de film desprins din filmul documentar și deschis fie abordării lirice, fie interogării subiective, fie speculației formale. Grupul se remarcă, în peliculele sale semnate de autori individuali, prin calitățile tehnice superioare experimentelor artiștilor care exersează aparatul de filmat și care exploatează cu ingeniozitate precaritățile filmării, prin acuratețea tehnică, prin utilizarea unui context sonor original și, pe de altă parte, prin marea diversitate a abordărilor.

Acest univers mediatic nou care absoarbe și fotografia, cu toată tradiția sa foarte bine definită în cultura europeană, se dezvoltă în arta românească într-o alternativă de poziționări polemice sau de convergență totală față de universul genurilor tradiționale. Câțiva artiști se individualizează prin exclusivismul practicii acestor genuri. Josif Kiraly este unul dintre ei. De la experimentele din anii '70 și începutul anilor '80 (realizate de el sau în colaborare cu Călin Beloescu), experimente legate mai cu seamă de aspectul vizual, de surpriza intrinsecă a imaginii și de explorările conotațiilor interioare ale demersului dintre clipa fixării imaginii și cea a definitivării ei pe hârtie, el își deplasează atenția spre conținutul problematic, uneori epic, alteori ingenios ironic. Seriile de imagini cu caracter politic, care opun portretul președintelui Ceaușescu unor imagini frondeur nude, inadmisibile în perspectiva mitizantă a timpului, seria „Tăierea porcului" (expusă în 1997 la Centrul Cultural Maghiar), seriile "Câini", din anii '90, sunt doar câteva dintre aceste discursuri coerent polemice. Alteori, el parazitează ironic sau ca referință documentară universurile imagistice ale altor artiști, în instalații foto complexe, realizate individual sau de grupul subReal, al cărui membru este. Artiști ca el rămân legați de acest medium mai curând modern și care înregistrează, ca și celelalte media deja tradiționale, disputele conceptuale și mutațiile stilistice ale celei de a doua jumătăți a secolului, care abandonează tot mai mult experimentele formale în favoarea unei problematici de conținut, a impunerii prezenței temei, a subiectului, a ficțiunii, a istoriei. Josif Kiraly continuă și filonul pedagogic care asigurase Timișoarei anilor '70 starea de emulație, interesul pentru informația culturală la zi și consecvența atitudinii inovatoare. Când în 1994 ia naștere, la Universitatea de Arte București, catedra de foto-video, el devine, alături de Roxana Trestioreanu, Valentin Mănoiu, unul dintre profesorii care formează, aici și în cadre mai extinse, noi artiști legați de acest medium.

Pentru artiștii generației '80, fotografia – ca și celelalte comportamente de tip body art sau instalaționism – se manifestă mai ales prin calitatea lor alternativă față de presiunile ideologice, atât la nivelul conținutului (tot mai

puțin disimulat), cât și în sine, prin distanțarea lor față de orice conservatorism învestit cu valoare etică de etnocentrismul acestui deceniu, care a compromis valorile tradiționale, prin abuz. Artiștii ca Teodor Graur și Dan Mihălțianu practică fotografia firesc, legată de experimentul intrinsec vizual, luministic (*Coridor,* 1983-1984, Dan Mihălțianu; debutul seriei „Star", Teodor Graur), și de diversele tipuri de acțiuni. Dan Mihălțianu conferă obiectului decontextualizat (*Pufoaica,* 1985) o intensitate semnificantă legată de amprenta socială, iar corpului un caracter evocator, aproape o condensare epică. Cărțile sale foto, din acești ani, pregătesc seturile de imagini și cărți din amplul proiect evocator *Distileria – Sweet Childe in Time* al anilor '90. Aceeași dimensiune evocatoare a parcursului său existențial-creator îl are pelicula *Windows* din 2000, care propune mai multe trasee opționale prin peisagiile atelierelor sale succesive.

Pentru Teodor Graur fotografia este mai ales un mijloc de a explora lumea aparent lipsită de semnificație a cotidianului citadin sau de a-și condensa în situații culturale ironice pozițiile față de universul mitic autohton și al artei actuale. Ca membru al grupului Euroartist (împreună cu Olimpiu Bandalac), creează o amplă instalație foto-sculpturală, *Eroul din Carpați,* 1995. La începutul anilor 2000 fructifică experiențele din timpul cât a predat în cadrul Academiei de Artă din București, propunând fotografii a-configurate, a-estetice, antifotografii, un orizont marginal al experienței de înregistrare a realității.

O pondere deosebită au în arta anilor '80, și în deceniul zece, membrii grupului de artiști din Oradea – Dorel Găină și Anikó Gherendi (autorii unor cicluri de imagini devastator realiste despre universul marginal, fără speranță, al zonelor abandonate ale orașului), Lazslo Ujvarossy, Nicolae Onucsan, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi (autoarea unui film despre solitudine și necomunicare, în 1989).

Grupul orădean organizează în anii '80 un ciclu de expoziții, la care participă majoritatea artiștilor preocupați de acest medium – „Mobil fotografia". Nu putem cuprinde toate experimentele și discursurile alternative din domeniul din ce în ce mai extins al fotografiei care, sub în-

drumarea unor critici specializați (Mihai Drișcu, Radu Procopovici, Ruxandra Balaci, Călin Dan), își cucerește locul între genurile din ce în ce mai autoritare.

Zonei de experiment vizual și mediatic îi aparține și creația lui Olimpiu Bandalac, artist care lucrează în anii '80 în studiourile filmului de animație. El rămâne preocupat de relația dintre grafică (imaginea desenată, depozitara unei autenticități a relației cu imaginarul artistului) și imaginea mediată de obiectiv/cameră. În anii '90 el reia aceste teme într-o serie de creații digitale și de performance care integrează computerul sau video performance (Salonul municipal, București, 1998, expoziția de la Galeria Simeza, 1999, Festivalurile Efemer, 1999-2000). Interferențele mediatice caracterizează și creația lui Radu Igazsag, care în anii '80 lucrează în studiourile de animație Animafilm. Fotografia și filmele sale (*Fotografii de familie*, 1983, sau *Tocirea,* după poemul lui Nichita Stănescu, 1989) sunt definite prin profesionalismul performant și prin discreția implicării. În peliculele video (*Babel – A Spelling Lesson,* 1992; *Strigăt în timpan,* 1993; *Ciacona,* 1994; *Luzern – Viperești,* 1995; *Impression,* 1995; *Via Regis,* 1995) exploatează posibilitățile fragmentării temporale, urmărind o coerență vizuală specifică.

Un aport deosebit îl aduce arhiva documentară personală a lui Mihai Oroveanu (absolvent al secției de istorie și teoria artei), care conservă imagini ale vechii capitale, ale vechilor monumente și opere de artă (expuse neglijării, uitării, risipei, timpului), imagini ale unor prieteni, artiști, cunoscuți – ca și imaginile și figurile întâmplătoare, impuse de pitoresc sau de incidență, dedicându-le o avidă atenție înregistratoare. De aici emerge și Centrul de documentare al ONDEA, inaugurat de el în calitate de director al acestei instituții.

De noile media (fotografie, video-peliculă), ca și de body art, se leagă și primele manifestări coerente ale feminismului din arta românească. Am vorbit deja despre aportul Wandei Mihuleac, cu peliculele sale din cadrul grupajului de acțiuni *House Party* și *Go* (1987-1988, 1989), ca și de peliculele Getei Brătescu. Complexitatea discursului, cu disponibilități spre inovație mediatică, conferă univer-

sului Marilenei Preda Sânc, atât de coerent ca problematică conceptuală, diversitate. Începând cu expozițiile „Artiștii expun fotografie“, Casa de cultură Friedrich Schiller, 1982, „Expresia corpului uman“, Kalinderu, 1983, continuând cu expozițiile personale și cu o practică neîntreruptă de atelier, ea explorează corpul uman (propriul său corp) ca model cunoscut în intimitatea sa substanțială și culturală. Intervențiile gestuale și pur cromatice asupra fotografiei, textele aplicate imaginii (corpului/chipului) propun straturi de adâncire a sondajului. Firesc, în anii ’90 experimentul său mediatic se lărgește. Realizează mai multe pelicule video (*Inside,* 1993; *Body scape, Minds scapes, Hanos scapes,* 1993; *Oldness,* 1995; *Brief Autobiografy,* 1998) și lucrări complexe de artă video-digitală (*Remaping the World,* CD, 2000). Ea se angajează declarat într-o estetică feministă, cu o ideologie asumată. Ei i se datorează, în arta românească, pe lângă peliculele video, sistematic selecționate în festivalurile genului, un videodans, spectacol multimedia (*Zidul din Turn).* În general, practica noilor media nu schimbă în mod radical poeticile, palierele motivaționale și disponibilitatea evolutivă, între experimentul vizual pur și angajamentele extraestetice și extravizuale ale acestor artiști, caracterizați tocmai prin anvergura lor conceptuală, prospectivă, și poziționările ideologice. Creația fotografică (instalații foto și proiecții suprapuse de diapozitiv pe fotografie) a Roxanei Trestioreanu aparține direcției introspective și a intimismul familial. Ea explorează autoportretul ca pe o situație culturală, convergentă modelelor universale ale frumuseții (*Eu und ich,* 1995, Centrul Cultural Maghiar) și în același timp creează o arhivă „documentară“ a familiei, situațiilor de familie, prietenilor. În 2003 instalația video din cadrul galeriei C.I.A.C. însumează într-o participare prin portrete foto a contextului de prieteni și unul dintre momentele sacre ale universului familial, botezul. Grupul 2D, Mirela Dăuceanu – Aurora Dediu, evoluează între acest tip de intimism, evocat mai curând obiectual spre o extensie socială (participarea Aurorei Dediu la proiectul feminist al Magdei Cârneci, 2001, dedicat personalităților feminine).

Nicolae Onucsan creează video-peliculele *Balet rigid de sfârșit de secol,* 1996, *Copacul,* 1997 și prelucrarea digitală *Christian Card Heart,* 2002, caracterizate de un umor de situație și de ceea ce am putea numi un umor vizual și sonor. Comentariul său față de stereotipurile epocii sunt de o ironie directă, dar rafinată.

La Timișoara, frații Sorin Vreme și Tudor Vreme experimentează discursuri concentrate asupra imaginii înseși și realizează video-instalații (Sorin Vreme, *Albă ca zăpada și cei șapte pitici,* 1996; Tudor Vreme, *Efemer,* 2000). La Iași, Matei Băjenaru, care traversează o perioadă de solicitări diverse, între acțiune, instalație, fotografie și artă video, se concentrează asupra acestui ultim comportament realizând video-pelicule, cu caracter autobiografic, de formulare a reperelor unei mitologii interioare bazate pe contextul provincial și familial și pe cultura vizuală (din lumea artei video) și problematizările teoretice. Reținem pelicula *Duo,* 2000.

În Cluj, Alexandru Antik, artist legat mai ales de acționism, de body art, experimentează arta video și mai ales video instalațiile – notabilă fiind video instalația *Corpus Transit I,* 1999, și *Corpus Transit II*, 2000. În 2002, creația sa digitală *Zambacalamba*, pornind de la o temă de animație, propune un incitant joc interactiv care manipulează semne antropomorfe schematice.

O creație remarcabilă din 2000 aduce în prim-planul atenției universul complex al lui George Rasovszky, artist al generației ’80, care a experimentat în domeniul fotografiei. *Terra Nova* (The story) este o animație digitală de păpuși, într-un context feeric, care abordează o temă eshatologică, în tonul său, la limita între gravitate, dramatism, lirism și parodie.

În ce privește arta informațională, tendințele integrării creatoare în cyberspace, remarcăm caracterul sporadic, nesistematic. Cauzele obiective sunt cele economice, lipsa unor centre specializate de cercetare la vârf în domeniul informaticii. Experimentul în acest nou domeniu mediatic, dispus să preia problematica motivațională și de conținut, eclectismul direcțiilor estetice și al ideologiilor polemice ale sfârșitului/începutului de secol se mută în zona cercetării asupra modelelor de A I (inteligență artificială) și

A – Life (viață artificială) și în zona laborioaselor creații de echipă care modelează realitatea virtuală. Grupurile acestea complexe, cuprinzând informaticieni și tehnicieni din zonele chimiei, biologiei, endofizicii și filosofi, antropologi, muzicieni și artiști vizuali, poeți și teoreticieni, încearcă adaptarea acestui nou câmp instrumental, cu problematicile funcționalității lui, și cu consecințele sale psihice potențialului imaginar și problematicii ființei, așa cum le propun dimensiunile sociale și contextul cultural mai complex, totuși, al vremii. Din nou, din punct de vedere estetic, ne regăsim în fața aceleiași problematici a raportului între artă, realitate și iluzie, mimesis și invenție (plăsmuire), iar dimensiunea mediatică, oricât de sofisticată, se află pe calea de a facilita exprimarea acestor interogări profunde, al căror teren îl extinde, la rândul său. Dar, desigur, caracterul sofisticat, complex și costisitor al acestui instrumentar, al laboratoarelor în care experimentul poate funcționa, creează decalajele obișnuite, aceleași repartiții între centre și periferii.

Chiar și participarea la uniformitatea culturală a rețelei informaționale, a net-culturii, rămâne, în deceniul zece al secolului trecut și în primii ani ai noului secol, sporadică, mai curând o captare de informație, o participare la ofertele interactive ale nodurilor generatoare de situații culturale noi decât una creatoare, provocatoare de asemenea situații. Așa încât universul problematic al artiștilor care exersează în această zonă, dintre care cel mai remarcabil este timișoreanul Alexandru Patatics, este condiția însăși a limbajului, cu deschiderea sa spre impactul electronic (participarea din 1997, la ICC Biennale Tokyo) sau disponibilitatea spre actualizarea documentară (autobiografică) a propriei creații („Proiectul 2000" din expoziția Transitionland, București, 2000). În 2001, în cadrul Bienalei de la Veneția, în colaborare cu Sebastian Bertalan, Alexandru Patatics susține un proiect interactiv de artă digitală în comunicare directă cu artiști deja cunoscuți pentru disponibilitatea lor spre noile media – Olimpiu Bandalac, Teodor Graur, Alexandru Antik. Proiectul presupune o interacțiune directă între spectatori și artiști, ca și accesarea unor secvențe elaborate și prelucrate.

Perspectiva documentară, autobiografică, furnizează și materialul primelor experimente de artă electronică ale grupului Intermedia (în care se transformă, la începutul anilor '90, grupul Kinema Ikon). Creațiile ulterioare se contaminează de distanțarea parodică față de miturile fondatoare ale etnocentrismului cultivat atât de dogmatic în anii '80 (*Cavalerul din Carpați,* 1994). Ei revin la caracterul experimental cu proiectele pentru Bienala de la Veneția, 2003 (unul al întregului grup, celălalat al lui Călin Man), în care propun discursuri paralele realiste, ficționale și abstracte ce pot fi selectate, juxtapuse sau suprapuse opțional. Grupul redactează și revista de specialitate *Intermedia*.

În ce privește grupul subReal, compus din teoreticianul și artistul media Călin Dan (fost redactor-șef al revistei *Arta*, între 1991 și 1994, fost director al Centrului Soros pentru Artă Contemporană în România) și din artistul media Josif Kiraly, a contribuit nu numai la manifestările de inaugurare a artei video și digitale în România, ci chiar la implementarea acestor noi comportamente. Video instalațiile *Draculaland,* 1992, și *Erzsebet,* 1994, sunt printre creațiile remarcabile ale acestui gen. Călin Dan continuă integrarea în noile experiențe mediatice cu instalația multimedia *Happy Doomsday* (prezentată la DEAF '98, Rotterdam). Sinteză de informație culturală și umor situațional, aceste instalații, ambienturi, acțiuni ce integrează imaginea electronică, adâncesc poetica de reconsiderare, demitizantă, a istoriei.

Cele mai tinere generații de artiști care au debutat în anii '90 adoptă de la început o atitudine dezinvoltă față de pluralitatea de posibilități oferite de tehnologiile contemporane ale imaginii și comunicării, ca și față de complexitatea probelematică a unei culturi extinse între performanța experimentală a tehnoculturii și extrema demitizare a experienței existențiale transferate brut, chiar nepolemic, în situația/obiectul artistic. Grupul Rostopasca[5] exersează filmul video, fotografia, instalația fotografică, cultivând o poetică a cotidianului și o predispoziție spre joc (jocul intelectual) cu temele minore ale vieții lipsite de epică. Alți tineri artiști formați în secțiile de foto-video ale universităților de artă și gravitând în jurul C.I.A.C. și din 2001 în

jurul Media Lab Kalinderu practică în aceeaşi măsură fotografia (cu subiecte şi repere stilistice din mediul experienţe cotidiene şi a imaginii comerciale), instalaţia media şi video-filmul. Reţinem creaţiile lui Nicolae Comănescu, Monei Vătămanu, Bogdan Iorga şi Sorin Lupşa. Grupul Rostopasca a organizat două festivaluri destinate acestor genuri legate de tehnologia de vârf şi stând sub semnul comunicării one-line (2001-2002).

Am privit aportul zonelor mediatice alternative ca pe un bloc relativ compact, având în vedere modul în care artiştii implicaţi în acest câmp cultural specific au practicat (şi practică încă) simultan fotografia şi filmul – respectiv fotografia şi arta video, sau arta digitală, sau cum, pornind de la body art şi performance filmat (video), continuă extensia multimedia. Pe măsură ce caracterul experimental îşi pierde puritatea şi preponderenţa, aceste tehnologii mai curând participă la diferitele stiluri, generate de atitudinile şi ideologiile estetice ale ultimelor decenii, decât creează, efectiv, stil. Dar trebuie să remarcăm că ele impun o problematică specială şi un anume gen de spaţiu al experienţei estetice. Pluralitatea solicitărilor, sinteza de vizual şi sonor, accepţia convenţiei impuse de cadrul ecranului (monitor sau computer) şi sinteza temporală, trăirea experienţei vizuale în succesiune, fără susţinerea unei trame epice, ci doar ca desfăşurare a unei condensări situaţionale, impun o nouă accepţie asupra limbajului artistic şi asupra ofertei artistice. Cadrajul, editing-ul, simultaneitatea elementelor vizuale în mişcare, în cadrul ambienturilor video, sau invitaţia interactivă a artei digitale, capacitatea de a naviga opţional în universul imagistic/informativ al artistului, iar pentru artist posibilitatea de a oferi variante, de a-şi extinde şi adânci neaşteptat meditaţia vizuală, modifică, sensibil, universul însuşi al experienţei estetice trăite, mai mult decât oricând, în comun, de artist şi receptor.

Capitolul VI

ARTA ŞI SPAŢIUL EXPERIENŢEI SOCIALE

Relaţionarea dintre experiment, ca atitudine formatoare, reformatoare sau transformatoare, şi spaţiul social – cu diferitele segmente ale experienţei colective – se poate formula doar în parametrii modernităţii şi ai descendenţei ei.

Spaţiul social al societăţilor tradiţionale este guvernat de legităţile unor funcţionalităţi simbolice care transpar chiar în cele mai pragmatice niveluri şi soluţii ale experienţei colective şi private. Limbajul[1], ca schimb de informaţii şi sistem complex de punere în relaţie cu natura şi societatea, sistemul căsătoriilor, ca schimb de persoane[2], schimbul de obiecte şi, trecând într-un plan al expresiei şi mai concret al spaţialităţii înstăpânirii teritoriale şi organizării concentrărilor umane, exprimă, la un prim nivel, cel al generării, cel mai profund, acest dictat simbolic.

Urbanismul, arhitectura cu destinaţie publică, din ce în ce mai specializată, cu cât ne apropiem de modernitate şi ne instaurăm în ea, chiar spaţiul arhitectural cu destinaţia locuirii individuale traduc această situaţie, în evoluţia (termen folosit aici fără nici o conotaţie valorizantă), dinspre acest caracter şi această funcţionalitate simbolică înspre funcţionalităţi utilitariste, cu programul lor de exigenţe şi în care simbolicul, în măsura care persistă, este (aşa cum o demonstrează Buadrillard[3]) lecturabil la un nivel al latenţei. La fel, timpul colectivităţii tradiţionale este guvernat de sărbători cu funcţie precisă în economia timpului agriculturii, păstoritului sau vînătorii, şi de etapele experienţei individuale, cu pragurile rituale ale devenirii, mo-

mente marcate de rituri, evenimente, interdicţii şi practici cu semnificaţie mai mult sau mai puţin actualizată.

Spaţiul social al lumii tradiţionale, sedentare sau nomade, este teritoriul unor organizări ce reflectă (într-o oglindă simbolică) marele proiect cosmic, ierarhiile ce stau la baza însăşi a existenţei sociale şi, înaintea tuturor celorlalte repere, prezenţa unui centru, de la care sunt gândite ierarhiile spaţiale. Marile drumuri sunt, dincolo de eficienţa lor economică (drumuri ale obsidianei, ambrei sau mătăsii, drumuri ale sării şi argintului), marile drumuri ale căutării mistice, de la lâna de aur la Graal, şi drumurile iniţierii (de la rătăcirile lui Odiseu şi Sindbad la itinerariile marilor pelerinaje religioase, la drumul tinerilor exponeneţi ai breslelor transparând încă în literatura şi filmografia secolului trecut, drumul eroilor lui Hesse, Junger, Coelho sau Tarkovski).

Traseele pelerinajelor, în lumea creştină, sunt izomorfe acestui mare proiect cartografic al iniţierii şi purificării, pe care replica profană a romanului picaresc le urmăreşte, păstrându-le amintirea sub travestiurile şi ocultările contingentului.

Amprenta modernităţii asupra spaţiului (şi a timpului deopotrivă) este tocmai desacralizarea, abandonarea funcţionalităţii simbolice în favoarea unei funcţionalităţi pragmatice. Dacă vom compara, la nivelul proiectului urban occidental, modelul oraşului circular (pentagonal, octogonal) al lui Botticelli, sau Polaiolo, cu modelele propuse de Richard Buckminster Fuller, în anii '60 ai secolului trecut, se impune, ca un punct de plecare al lecturii, distanţa radicală ce separă semnificaţiile exprimate de morfologiile aproape analoage. Principiul dependenţei de centru, în cazul proiectelor renascentiste (care prelungesc, într-o manieră deja reflectată, dominaţia spirituală a centrului), devine, în aceste proiecte ale modernismului târziu, expresia unei democratice şi rapide legături pur spaţiale între un centru deja civic şi cultural şi periferiile industriale. Etapa următoare este descentrarea totală a sitului urban, descărcarea nucleului centripet într-o reţea de nuclee de intensitate similară, deseori în mişcare în funcţie de evoluţia socială, de dezvoltarea sau declinul cartierelor. Aceeaşi

desolodarizare a populaţiei stabilite (pe durate lungi sau temporar) pe un teritoriu operează şi în cazul arealelor mai ample. În *The Production of Space*, Henri Lefebvre[4] urmăreşte modul în care transformarea relaţiilor cu spaţiul conduce spre abstractizare, iar schimbarea rapidă a proprietăţilor distruge legăturile simbolice sau afective. Transformarea spaţiului în marfă (asupra căreia insistă lucrările lui Frederic Jameson[5]), şi care este un proces al modernităţii, corespunde transformării în marfă a muncii. Această valorizare schimbă radical şi termenii relaţiilor în contextul societăţii, slăbind aderenţa între individ şi muncă, între individ şi societate, între individ şi spaţiul originar sau adoptat, care devine dintr-un spaţiu determinant în profunzime un spaţiu pur contextual.

Postmodernismul caută să reinstaureze, dar la modul referinţei culturale, mai mult decât al refacerii unor legături tradiţionale, conştiinţa apartenenţei, într-un foarte complex joc al deconstrucţiilor succesive ale sistemelor ce se invalidează reciproc, al delocalizării şi reafirmării identităţii locale. Slăbirea legăturilor tradiţionale cu spaţiul, locuirea în cadrele uniformizatoare ale oraşului modern, declinul identităţii sau nostalgiei ei deschid experimentului calea de acces la remodelarea contextelor. Valorizarea revoluţiilor faţă de formele conservative ale tradiţiei, ca o identificare a evoluţiei (la rândul său opusă tradiţiei ca principiu dinamic unui principiu static), oferă suportul unor experienţe sociale, al căror principiu este trasformarea. În esenţă, asistăm, aşa cum am văzut, într-un capitol precedent, la o dizolvare a structurilor fixe, separative, teritorial şi ierarhic (localizant, etnic) şi în clase, printr-o dinamică a unificării, a formelor succesive de universalism şi egalitarism democratic. Lumea postmodernă se angajează, chiar în integrarea marginalului, a tuturor formelor de marginalitate (de vârstă, gen, rasă, etnie, apartenenţa culturală). Imaginaţia culturală a contribuit şi continuă să contribuie la acest proces al transformării, propunând şi fixând modelele devenirii, evoluţiei, revoluţiei, rupturii şi, pe de altă parte, ale unificării, uniformizării, serializării, chiar şi sub forma pluralismului, care nu este decât o alternativă mai ancorată în

concret, mai complexă în substanțialitatea istorică a conținuturilor, a înglobării în monotonia universalistă.

Deteritorializarea, delocalizarea, destructurarea, pe de o parte, permisivitatea socială, pe de altă parte, asimilând și astfel dezamorsând revolta, scandalul, exhibiția, șocul, diferitul continuă proiectul vast al modernismului. Iar în procesul evoluției, experimentul este una dintre strategiile fundamentale, care leagă proiectul de realitate, verificându-l. Revoluția însăși, ca ruptură în ordinea unui segment al prezentului (la un moment dat), cu toată prezumtiva sa surpriză, cu incontrolabilul său aparent, cu imprevizibilul său, este un aspect al experimentului, în planul unui proiect social, niciodată pe deplin elaborat și mereu controlat de determinisme în plan economic, financiar, politic. Lumea modernă și postmodernă, vazută ca o continuitate, este un astfel de discurs de proiecte ce se angrenează dincolo de conflictele lor de suprafață.

Nu este locul aici să urmărim, oricât de fascinant ar fi, marele proiect al experienței sociale a lumii occidentale, nici confruntarea sa cu proiectele sociale tradiționale, demult fixate (osificate) într-un conservatorism care anulează însăși ideea de proiect. Revenim la spațiul românesc al celei de a doua jumătăți a secolului XX, în contextul său esteuropean.

Înainte de a putea discuta despre un nivel experimental, despre un impact al modernității și al postmodernității, în termenii accelerării tehnologice a vitezei reale de deplasare și, în consecință, despre implozia spațială a modernismului și despre substituirea spațialității reale cu aleatorul iluzionism telematic al postmodernismului, despre flexibilitatea de rețea a lumii postmoderne, despre spațiul social postturban și postindustrial, în zona de periferie forțată, cu timpi lenți și inerții greu surmontabile, cu piste și strategii de modernizare diferite, din spațiul românesc uneori cu contrastrategii, trebuie să obervăm consecințele culturale ale acestor situații specifice.

Desigur, relațiile teritoriale, bazate pe tradiția proprietății și pe legăturile simbolice localizante, în contextul social și teritorial al unei societăți în mare proporție rurale, la mijlocul secolului XX, au fost radical și cu brutalitate

destructurate de procesele sistematice ale proiectului comunist de colectivizare, de industrializare a unor zone. Înainte de a se transforma, printr-un proces (sau set de procese) firesc, printr-o sinteză între tradiționalism și modernitate, posibil în condițiile unei penetrări a rețelelor de comunicare și tehnologiilor contemporane în zonele cu structuri sociale încă specific rurale, aceste zone s-au depopulat în mare parte, păstrând o populație vârstnică, în timp ce generațiile tinere au migrat masiv spre orașele industriale noi sau industrializate. Structura urbană și socială a fost marcată profund de stereotipie, pauperitate, lipsă de identitate, pe de o parte, de confuzia sistemelor de relații interumane, stând sub semnul abandonării tradițiilor și a controlului ideologic, pe de altă parte.

Trebuie să remarcăm că acest proces de destabilizare a vechilor sisteme de relații și instaurarea brutală a sistemelor noi au fost dublate de strategii pozitive ca electrificarea – suport indispensabil pentru penetrarea rețelelor de comunicare și de generalizarea învățământului gimnazial, susținut de lărgirea rețelei de școli de cartier și rurale, chiar în comunități restrânse, și de gratuitatea manualelor școlare. Acest mare proiect a fost abandonat după 1989, când strategii la fel de brutale și de opace în contextul unei tranziții politice, sociale și economice prost administrate și confuze, cu rapide și radicale diferențieri sociale.

Putem afirma că a doua jumătate a secolului XX a însemnat pentru societatea românească o tranziție marcată de evenimente dramatice, cu schimbări succesive ale orizontului de așteptare, spre mirajul unei urbanizări legate de industrializare și cu o modestă (mediocră) prosperitate circumscrisă de acești doi termeni, apoi spre o libertate fără suport opțional, o lume a economiei de piață mereu la limita eșecului. Sacrificiile aplicate unor colectivități ale universului industrial decăzut (zonele miniere, zonele marilor combinate metalurgice, Galați, Reșița, Hunedoara, Brașov, Oțelul Roșu, sau ale industriilor chimice din centrul Moldovei) au fost la fel de dramatice (cu un impact demografic de aceeași anvergură) în anii '90 ca și colectivizarea din anii '50-'60. Restituirea proprietăților agricole, lentă, cu blocaje în legi incerte, ca și proasta gestiune a privati-

zării obiectivelor industriale au marcat profund experiența socială. Pauperitatea sistematic organizată a deceniilor opt și nouă, cu experiențele sale megalomane, pe de o parte, populiste, pe de altă parte, a fost urmată de pauperitatea scăpată de sub control, radicalizată și anarhică, în opoziție cu o opulență la fel de anarhică și incontrolabilă.

Înainte de a integra formele, ca și resorturile profunde ale democrației occidentale, societatea românească, asemenea altor societăți care au trecut de la dictatura de stânga la formula democratică occidentală, a integrat întâi efectele secundare cele mai nocive. Prostituția, incluzând cea pedofilă, consumul de droguri, infracționalitatea, analfabetizarea, sfidarea inculturii și subculturii au devenit, instantaneu, surogatele libertății și mărcile cele mai vizibile ale integrării.

Am întârziat asupra acestor aspecte ale realității sociale, fiindcă ele oferă cadrul de evoluție și de referință, substanța demersului cultural. În ce privește experimentul, acest spațiu social în mișcare, în dislocare și refacere, cu destructurările lui dramatice sub semnul marilor sloganuri, constituie terenul predilect al intervenției și comentariului, provocarea majoră. Cele câteva tentative experimentale ce îi sunt adresate poartă fie amprenta unui criticism profund, chiar dacă metaforic în anii dictaturii, mai ales atunci când se referă la realitatea socială, comentând-o, fie un optimism surprinzător, dar constructiv, atunci când angajează o intervenție directă. De la proiectele constructiviste din Timișoara, Pitești, Suceava, Bârlad, în anii de început ai deceniului opt, la expozițiile din incinta Fabricii Tuborg după anii '90, și de la acțiunile *Colectorul de merite* ale lui Paul Neagu, în 1968, pe străzile Timișoarei, la acțiunile lui Teodor Gruar din ciclul „Hrană pentru artă, artă pentru hrană“, în 2000, tonalitatea demersurilor se păstrează.

Încrederea în importanța ambianței, în mesajul intrinsec al formei, în necesitatea de a planta reperele formale cu amprentă estetică, în contextul industrial/urban, pe de o parte, tonul foarte critic, parodic, dar explicitând un dramatism social ireductibil, în cazul artei de comentariu, pe de altă parte, schițează reperele experimentului relaționat direct cu spațiul social.

Arta în spațiul social

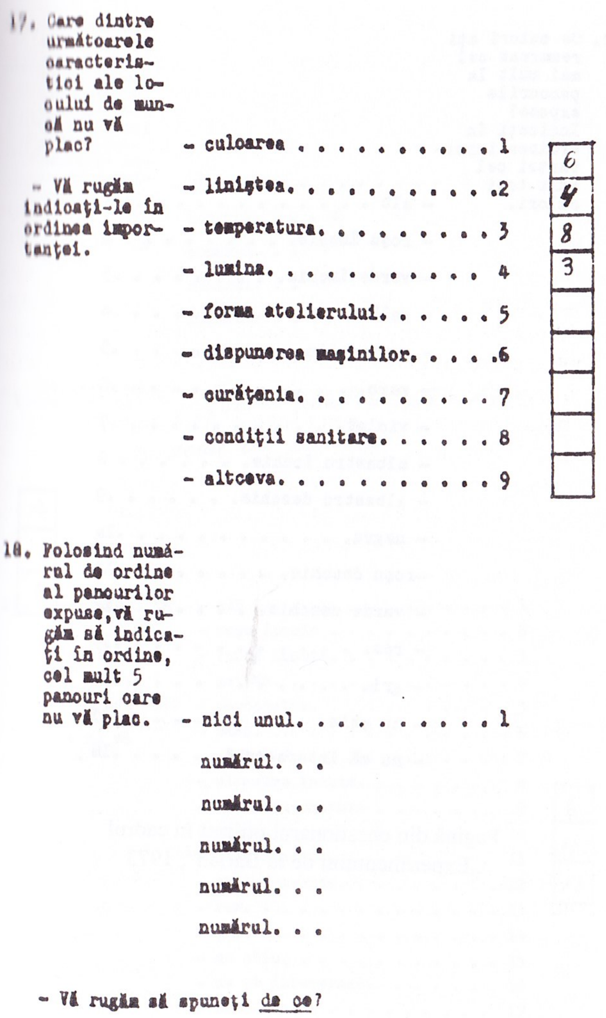
Demersurile de intervenție artistică vizând spațiul social din această perioadă, dincolo de aria bine delimitată a muzeului și spațiului consacrat de expoziție, se leagă de programele constructiviste de la sfârșitul anilor '60 și, mai ales, începutul anilor '70, perioadă asupra căreia revenim mereu, căci ea constituie un punct din care se deschid mai multe căi ale angajamentului artistic. Disoluția granițelor dintre mediul artistic elitar, revendicat de modernism, se produsese, forțat, la nivelul referinței. Utilizarea limbajului academizant susținea impactul artei asupra unui public chemat spre cultură în mod democratic, dar o cultură cu un suport ideologic și un angajament iconologic clar. Filmele *Omul de piatră* și *Omul de fier* ale cineastului polonez Andrej Wajda surprind dramatismul profund al acestui climat, exaltat de literatură, filmografie și monumentele vremii. Una dinte strategiile ștergerii granițelor elitare dintre artă și cotidianul construcției și muncii a fost obligația documentărilor artiștilor în mediile muncitorești, „la locul de producție“, pe șantiere și așa mai departe. Contactul cu acest mediu uman complex, ca și cu mediul formal, în sine inestetic, chiar antiestetic, dar cu un univers morfologic propriu, care a mai influențat la începutul modernismului istoric mutațiile de limbaj, a condus la diferite soluții ingenioase de deturnare a inițiativei populiste. Propunerea constructivistă, ca esență, a vizat remodelarea acestui spațiu. Artiștii atingeau nivelul marii utopii a utilității frumosului.

Aceste tentative nu și-au propus reconfigurarea spațială, de ambientare – pentru care lipseau și fondurile și preocuparea conducerilor de întreprinderi, ci un proiect interactiv. Ele vizau mai puțin spațiul în sine, antrenat ca topos specific, desigur, cât pe oamenii prinși în angrenajul producției. Proiectele pe care le vom analiza aparțin unor sculptori constructiviști – Vigh Istvan și Mihai Olos. În 1971, Vight Istvan, susținut teoretic de criticul de artă Mihai Drișcu, organizează la Uzina de Mașini Grele din Suceava un simpozion de sculptură – la care m-am referit deja – la care participă muncitorii uzinei. Materialele folosite proveneau din producția uzinei, fragmente de agregate,

de maşini, cu forme strict încadrate în parametrii utilităţii lor tehnice. Învestitura semantică era dublă. Se făcea apel la universul riguros, constructiv, al lumii industriale, la geometria angajată în concretul tehnologic. În al doilea plan se contura o poetică a fragmentului care îşi începea cariera, ca germene al deconstrucţiei. Fragmentul – fragmentalitatea intră în raport de organizare sub imperiul aleatoriului. Simpozionul s-a materializat sub forma unui parc de construcţii monumentale din metal, cu o convingătoare forţă plastică, implicată chiar de fragmentele asamblate. Pentru mediul uzinei a constituit contactul cu o libertate de concepţie, cu sustragerea formelor obiectuale şi a muncii de sub imperiul stereotipiei şi al lipsei de interes pentru ansamblul construcţiei şi pentru importanţa segmentului. De precizat că asemenea căi de comunicare nu au fost urmate în marea contrautopie – sau utopie diversionistă, a generalizării triumfaliste a mişcării de masă (proiectul „Cântarea României“). Mediul uzinei devine, lecturat prin intermediul acestor construcţii cu scop pur estetic şi logică pur formală, un mediu generator de formă, un punct de plecare pentru o estetică proprie.

Experimentul lui Mihai Olos, amintit şi el în alt context, realizat în mina de aur Herja, din Maramureş, urmăreşte o altă valorificare a contextului şi un alt mod de a-i implica pe muncitori (componeneta umană a mediului). Aici ei nu sunt creatori de formă – formele expuse fiind lingouri de aur finisate (împrumutate de Banca RSR), ci actanţi într-un ritual, care reinstaurează, indirect, densitatea simbolică şi valenţele sacre ale spaţiului (mina), materialului (aur şi grâu) şi arhaicei meserii a mineritului. O contracarare fulgurantă a versiunii socialiste despre muncă – relaţie abstractă, deşi valorizantă abstract, pur socială , şi o reinstaurare a misterului profund al relaţiilor omului cu universul teluric, generos, sunt traseele de lectură principale ale acestui happening în spaţiul de dincolo de aria esteticului tradiţional, recucerit pentru estetic, nu prin formă, ci prin semnificaţie.

În 1973, un alt experiment care vizează mediul industrial, urmăreşte chiar reconfigurarea temporară a ambientului unei hale de producţie. Locul vizat este Fabrica de


17. Care dintre următoarele caracteristici ale locului de muncă nu vă plac?

- Vă rugăm indicaţi-le în ordinea importanţei.

- culoarea . . . . 1 — 6
- liniştea. . . . . .2 — 4
- temperatura. . . . . 3 — 8
- lumina. . . . . 4 — 3
- forma atelierului. 5
- dispunerea maşinilor. 6
- curăţenia. 7
- condiţii sanitare. 8
- altceva. 9

18. Folosind numărul de ordine al panourilor expuse, vă rugăm să indicaţi în ordine, cel mult 5 panouri care nu vă plac.

- nici unul. 1

numărul. . .

numărul. . .

numărul. . .

numărul. . .

numărul. . .

- Vă rugăm să spuneţi de ce?

Pagină din chestionarul utilizat în cadrul „Experimentului de la Bârlad“, 1973

19. Ce culori ați remarcat cel mai mult la panourile expuse? Indicați în ordinea importanței cel mult trei culori.

- alb 1
- roșu închis. 2
- verde închis. 3
- galben. 4
- portocaliu. 5
- maro. 6
- violet. 7
- albastru închis. 8
- albastru deschis. 9
- negru. 10
- roșu deschis. 11
- verde deschis. 12
- roz. 13
- gri. 14
- nu știu. 15
- nu mă interesează. 16

4
2
8

Pagină din chestionarul utilizat în cadrul „Experimentului de la Bârlad", 1973

20. Folosind numărul de ordin al panourilor expuse indicați în ordinea preferinței cel mult 5 panouri pe care le considerați cele mai potrivite pentru locul dv. de muncă.

- nici unul 1
- numărul. . . . 6
- numărul. . . 8
- numărul. . . 10
- numărul. . . 13
- numărul. . .

Vă rugăm să spuneți de ce? Fiindcă sunt în subiect cu locul de muncă.

21. Care culori vă irită cel mai mult la panourile din atelier? Indicați în ordine cel mult trei culori care nu vă plac.

- alb 1
- roșu închis 2
- verde închis. 3
- galben. 4
- portocaliu. 5
- maro. 6
- violet. 7
- albastru închis. 8
- albastru deschis 9
- negru. 10
- roșu deschis. 11
- verde deschis. 12
- roz. 13
- gri. 14
- nu știu. 15
- nu mă interesează. 16
- nici una. 17

6
14
10

Pagină din chestionarul utilizat în cadrul „Experimentului de la Bârlad", 1973

rulmenţi Bârlad. Experimentul cuprinde o etapă de investigare psihologică, cu selectarea unui eşantion de subiecţi care cuprinde muncitorii halei secţia 1 rectificare (condusă de maistrul Nicolae Bădărău) şi ingineri, TESA, muncitori intermitenţi. Dar principalul grup de lucru a fost alcătuit de muncitorii de înaltă calificare ai secţiei rectificare. Testările, conduse de psihologul Cătălin Mamali, cuprindeau opţiuni de culoare, ritm, formă, opţiuni imagistice abstracte/figurative, opţiuni culturale, urmărind definirea subiecţilor ca aparteneneţă culturală, socială, vechime în mediul uzinei, şi o serie de întrebări indirecte pentru definirea caracterului personal. Pe baza concluziilor, cei doi pictori, Corneliu Vasilescu şi Lucian Georgescu, au compus un ciclu de panouri pictate (2/3m), compuse din interferenţe de elemente abstracte şi figurative (citând reprezentări clasice), în tonuri luminoase bazate pe contraste de valoare şi armonizate ca familii cromatice. Cu aceste panouri s-a compartimentat spaţiul. Am fost implicată în acest proiect cu susţinerea teoretică despre rolul formei şi culorii în crearea ambianţei stimulative în spaţiile productive. Trebuie să remarcăm sprijinul pe care conducerea de atunci a uzinei şi a judeţului a oferit-o proiectului, considerat o deschidere a lumii artistice spre lumea producţiei, o tentativă de înscriere în reperele europene. Momentul era cel al încercării de dialog cu o Europă interesată, la rândul său, de breşa creată în 1968 în sistemul Tratatului de la Varşovia de poziţia de nealiniere a României. Pe de altă parte, o dată cu tezele din iunie 1971, începuse o nouă stategie de aliniere a culturii la imperativele politice, un nou populism, teze despre rolul educaţional al câmpului estetic şi despre angajarea în crearea omului multilateral dezvoltat. Atitudinea novatoare, culturală, şi atitudinea politic dominatoare a democraţiei populare se întîlneau în punctul acestei utopii, a unui model uman, exponent al unui model de societate, care cerea un model de ambient.

Această utopie, repede confiscată şi degradată de activităţi fără deschidere culturală, a condus la privilegierea culturii de masă (variantă a cenzurării creaţiei spontane, populare şi de metamorfozare a culturii pentru mase). Ne aflăm într-un punct unde utopia şi contrautopia se suprapun atât

de bine încât anihilarea lor reciprocă conduce la o stază a evoluţiei sociale, care explodează politic. Utopia progresului exponenţial – progres social garantat de progresul tehnologic, implicit economic, şi derivat educativ, cultural, existenţial – a implicat angajamentul în industrializarea masivă, realizată pe baza împrumuturilor externe, pe importul de tehnologie (uneori revolută), pe tentativa de autarhie naţională, într-o expansiune a realităţii industriale şi a relaţiei producţie-consum, a condus la premisele latente de la început, ale blocării progresului. Construcţia unor mari combinate în reţeau industriei grele (cu aferentele deplasări de populaţie în această direcţie a specializării), ambiţia preluării sarcinii experimental-creatoare din cercetare, substituind importul de tehnologie, încercarea de a eluda sau transgresa concurenţa pieţelor prin relaţii externe în cadrul lumii a treia, toate în contrasensul unei tendinţe deja bine precizate a globalizării, au condus la această suprapunere conflictuală de ţeluri şi rezultate contrare.

Hans Georg Gadamer enunţă în *Elogiul teoriei* primejdiile utopismului progresist, cu riscurile sale pentru orice societate, cu atât mai mult pentru o societate cu esenţă de dictatură (muncitorescă, a protetariatului, naţionalistă, personală etc.). El numeşte „starea de prostraţie provocată de visul tehnologic şi nebunia utopiei emancipatoare. Visul tehnologic ne ameţeşte de îndată ce idealul de a putea face totul se transformă în constrângerea de a trebui să faci totul"[6]. Este punctul unde utopia îşi consumă elanul orientării spre viitor, spre un bine nuanţat care o legitimează, şi îşi proiectează declinul. Utopia anilor '80 devine (redevine) pur politică, megalomană şi enclavizantă. Arta se desparte în etaje opoziţionale până la conflictul latent, o artă elitară, nesusţinută nici guvernamental, nici de o piaţă de artă liberă, şi o artă fals populară, artă de amatori, încurajată, promovată în manifestări la scară naţională, bucurându-se de un maximum de publicitate, în limitele funcţionării restrânse a unui univers mediatic şi a deschiderii lui spre cultură sau simulacrele sale. Între „tezele din iunie 1971" şi Conferinţa de la Mangalia, 1976, se pun bazele acestei subminări sistematice a artei culte, a artei înalte, mai cu seamă inovatoare, în favoarea unei arte de masă,

hibrid între o artă populară, cenzurată și edulcorată la nivelul conținutului, și o cultură de masă, cu finalitate în creație, educată în spirit conservator.

Proiectele pentru spațiul public cu adevărat inovatoare (proiectul pentru ambientarea Fabricii de stofe de mobilă, inițiat de ICIEP în 1974, proiectul pentru mobilier destinat grădinițelor, cu caracter interactiv, al Danielei Grușevschi (1975), proiectele de organizare a unor spații de joacă interactive în cadrul marilor complexe comerciale (propus de grupul din cadrul ICIEP – Mariana Mardale, psiholog, Matei Negreanu, Adrian Maftei, artiști decoratori, instalaționiști, Alexandra Titu, critic de artă etc.) nu au primit suport financiar și politic, dar în toate întreprinderile și cluburile profesionale se înființează cercuri de creație, cinecluburi, cercuri de teatru de amatori, literare, de dans etc. O stimulare a creativității noninovative, ca paleativ al frustrărilor socio-profesionale, sau ca realizare secundă, substituie instaurarea unor stimuli radical formativi, antrenând spre reflexie, experiment, libertate. Unii artiști, ca Daniela Grușevschi, își realizează sporadic proiectele interactive în alte contexte culturale (proiectul textil, pentru joc de copii, *Vara*, 1983, Muzeul de Artă, Ierusalim).

Unul dintre cele mai practice experimente de relaționare a celor două categorii de experiență (estetică-mediatoare și existențială-productivă sau cotidian publică) sunt taberele de creație. Fără a presupune experimentul ca angajament la nivelul elementelor constitutive, al proiectelor de sculptură, la nivelul formal, sau măcar al organizării topografice, aceste concentrări de obiecte de artă (de produse artistice) și, temporar, de creatori, implică două aspecte ale experimentului. Unul vizează lucrul în echipă, în afara unui proiect comun. Schimbul de idei, stimularea practicării în comun a unui spațiu, a unui tip de material au marcat stilistic aceste situri chiar în prezența unei diversități de moduri de formulare, juxtapuse inițial. Al doilea aspect privește receptarea care încetează a mai fi dirijată de legile expunerii muzeografice (ea însăși în plină evoluție), ca și de întâmplătorul contact cu monumentul citadin. O parte dintre aceste tabere s-au adresat spațiului urban (taberele de la Galați, 1975, 1976, 2002, 2003; București

– cartierul Balta Albă, 1973; Medgidia, 1974; Piața Presei, București, 1994; Râmnicu-Vâlcea, 1997) încercând implantarea unor concentrații de opere monumentale în oraș. Dintre ele, tabăra de la Galați – edițiile din anii '70 – a urmărit, în continuarea tentativei de la Suceava, în 1971, și dialogul cu materialele și formele specifice șantierului naval, încercând să solidarizeze diversele elemente ale experienței sociale și sublimând estetic, prin intermediul limbajului artistic, celelalte dimensiuni ale experienței. Dar, de fapt, presiunea politică, economică, exterioară, sub care se producea tentativa de uniformizare socială, a condus la rezultate efemere și fragile. Acea aderență fără fisură care leagă cultura rurală și dimensiunea socială dominată de relații naturale printr-un sistem simbolic perfect operațional, nu poate fi substituită de mecanismele unor intenționalități exterioare, programate, în care și relațiile interumane, directe, și sentimentul artistic angajat în medierea socială acoperă funcții abstracte. La fel ca și prima tentativă de învestire a artei cu funcție de mediere și mobilizare între proiectul politic și masa socială inertă și divergentă, cu inerțiile ei justificate complex, și cu divergențele și opozițiile ei fundamentate istoric, cultural și confesional eșuase, proiectul proletcultist, generând o artă fără efecte sociale reale, și acest proiect pornit din dorința de adecvare a universului artistic rămâne problematic în soluții și vag în rezultate. De altfel, chiar interesul clasei politice pentru susținerea unor proiecte de orientare socialistă rafinată scade pe măsură ce cultul personalității și naționalismul se accentuează.

Rămâne operantă experiența socializării activității artistice în sezonierele tabere de creație, dedicate tuturor genurilor tradiționale, dintre care taberele de scupltură au ca rezultat parcuri de monumente, cu ipotetica funcție de a disemina experiența estetică dincolo de itinerariul specializat al muzeului. Măgura Buzăului (1970-1985) inaugurează această serie, a cărei experiență se extinde la Hobița, Săliște, Oarba de Mureș, Arcuș, Arad, Scânteia, acoperind ca timp deceniile opt și nouă și rămânând deschisă în prezent, cu suport financiar mai redus, cel mai adesea local (Cărbunari, din 1998; Râmnicu-Vâlcea, 2000; Cucuteni, 2002, 2003 etc.).

După 1990, formele de implantare a artistului în spaţiul extramuzeal se diversifică şi iau cel mai ades aspectul festivalurilor cu strategiile lor de interacţiune. Primul culoar al angajamentului medierii este din nou cel politic, şi semnalul este dat de prezenţele artistice – obiect, text, graffiti, performance – în protestul localizat în piaţa Universităţii, în 1990. Acest moment complex şi ambiguu, cu punctul dominator retoric al balconului, scena unor performări care puneau în valoare personalităţile viitoarelor confruntări politice şi coagulau o disidenţă postrevoluţionară (ultrarevoluţionară), destinată viitoarei drame a polarizării vieţii politice, a marcat un moment culminant al influenţei personalităţilor culturale.

În 1992, la Timişoara, un grup de tineri artişti, conduşi de Sorin Vreme şi Simona Nuţiu, a organizat Festivalul naţional al artei alternative, *Stare fără titlu,* desfăşurat simultan în Piaţa Operei (teatrul conflictului real şi tragic cu care s-a inaugurat revoluţia română) şi în Muzeul de Artă. Festivalul, care proclama libertatea, tragismul rupturii prin care ea s-a obţinut şi noul câmp problematic al societăţii aflate în situaţia să se restructureze, reorienteze şi să se transforme, a concentrat artişti din toate generaţiile (de la membri ai primelor grupuri avangardiste ale anilor '60 la absolvenţi şi studenţi ai Universităţilor de artă). Festivalul a continuat, criticul de artă Ileana Pintilie, muzeograf al secţiei de artă a muzeului local, preluând curatoriatul său. Timp de mai multe ediţii, el s-a desfăşurat anual, orientându-se din ce în ce mai limpede spre performance-life sau transpus mediatic, exprimând problematica politică şi estetică a Europei de Est. Simultan, se desfăşoară din 1993, la Sfântu Gheorghe, Festivalul de performance Ann'Art, implantat în mediul turistic de la Lacul Sfânta Ana (curator Utö Gustav), iar din 1998 Festivalul Periferic, de la Iaşi (curator Matei Băjenaru).

Dar impactul social se pierde tot mai mult, jocul provocator al artiştilor consumându-se în mediul restrâns cultural, cel mai ades strict profesional, singurele deschideri fiind interdisciplinare. Tot la Timişoara, Studentfest (care cunoaşte mai multe ediţii, între 1995-2000, condus succesiv de Ciprian Chirileanu şi Claudiu Toma) încearcă să

cucerească măcar întreg mediul studenţesc, să mobilizeze o atitudine de generaţie, rămânând, totuşi, un eveniment al universului cultural.

În cadrul unor expoziţii şi festivaluri, cu un scop mai convenţional adresate lumii culturale (Experiment, Bucureşti, 1996; Salonul Municipal Bucureşti, 1998; Festivalul Efemer, Bucureşti 1999, 2000), unele proiecte s-au adresat, prin caracterul interactiv, medierii sociale. Proiectul *Amprenta* al Danielei Gruşevschi (1996-1998), constând din implicarea spectatorilor într-un parcurs iniţiatic, proiectul lui Cati Orbulescu (1999), sau proiectul de atitudine al grupului ATAC (2000) tentează asemenea provocări. Caracterul lor este utopic. Daniela Gruşevschi este autoarea unor mereu reluate şi eşuate (din lipsa suportului financiar) proiecte utopice de terapie individuală şi socială, de recuperare a omului integral, armonic. O serie de schiţe şi machete ale unui sanatoriu (spaţiu ovoidal, transparent, marcat de etape ale unor experienţe ambientale, mediind experienţe somatic-afectiv-conceptual armonizante), situat în cadrul natural, conturează acest vis, pentru care societatea românească a ultimilor ani nu s-a dovedit disponibilă. Aceeaşi deschidere o are proiectul foartei tinere artiste Mălina Prut, prezentat în Festivalul Efemer (2000), care îşi propune personalizarea (prin pictură murală) a unei străzi dintr-un cartier de blocuri, deprimant prin stereotipie şi pauperitate. Mălina Prut urmăreşte recuperarea imaginilor vechilor case demolate pentru a face loc blocurilor şi proiectarea (pictarea) lor pe faţadele noilor construcţii. Proiectul său viza şi antrenarea copiilor din Centrul de recuperare Sfântul Dumitru în realizarea (preparativelor) picturii ca strategie de resocializare. Cât despre proiectul tinerilor supercalificaţi în ştiinţe pozitive şi umaniste ai grupului ATAC, angajarea unei ofensive contra manipulării lingvistice (şi imagistice) spre agresiune şi teamă, spre desocializare şi însingurare (alt simbol al epocii semnalat de Gadamer[9] în planul societăţii occidentale, şi de teologul Ioan Buga[10], în universul unei societăţi creştine în disoluţie) el rămâne utopic tocmai prin restrângerea ariei de impact lipsit de acces la un canal mediatic cu largă vizitare.

Unul dintre proiectele devenite realitate este cel al tânărului artist monumentalist Claudiu Constantin, afirmat în 1998 şi ca unul dintre puţinii autori de holografie. El este autorul mai multor lucrări ambientale, de factură abstracţionist cinetistă sau minimalistă, în grădiniţe şi şcoli din sectorul 2 al Capitalei. Tot acestui tip de intervenţie în spaţiul social îi aparţine proiectul de monument care reconverteşte într-o perspectivă calofilă monumentalizarea obiectivelor efemere tipice pentru pop art al tânărului sculptor Ionel Stoicescu. Proiectul propune implantarea unui buchet de lalele (oţel inoxidabil) în intersecţia de tramvaie din Piaţa Iancului din Bucureşti.

Moştenirea rupturii de nucleul problematic şi de universul lingvistic şi afectiv al societăţii, datorată modernismului, nu este depăşită de soluţiile cele mai eficiente ale comunicării. Cucerirea monopolului interesului public, a instaurării ca leader de opinie, este un proiect utopic, a cărui realizare ţine fie de compromisul cu subcultura, tentat de postmodernism, dar care conduce la decăderea într-un rol din nou secund faţă de universul comercial şi politic, fie de situarea în disidenţa radicală. Această alternativă presupune monopolizarea, cu precădere a generaţiilor tinere, cu condiţia fixării unui cerc al convenţiilor şi a unei operaţionalităţi a sistemului de valori conservatoare, limitative, pe măsură ce aceste valori sunt compromise sau abandonate, de la sine, cultura văzându-se asediată de o ignoranţă spontană sau derivată din dezinteresul general (sau suspiciunea generală) pentru orice tip de valoare şi pentru orice structurare şi consistenţă culturală. Arta pierde acestă tribună şi această motivaţie, iar disidenţa devine redundantă.

Întâlnirea cu universul comunicaţional al noilor media poate să deschidă o arie de transfer, sau un nou spaţiu, la mai multe niveluri pentru imersiunea intenţionalităţii artistice în social.

Una dintre marile probleme pe care arta şi-o asumă, în lumea unei modernităţi divizate prin decalaje istorice, geopolitice, este aceea a uniformizării universului uman – uniformizare a accesului la expresie, uniformizare a limbajelor şi accesului la limbaje universale (pe care formalismul o mediază cel mai uşor, construind suportul unui

dialog al semnificaţiilor), o uniformizare a atitudinilor, faţă de lume, societate, individ, putere, şi toate celelalte aspecte care circumscriu experienţa antropologică. Am abordat deja acest subiect atunci cînd m-am referit la relaţiile între globalizare (ca realitate a lumii contemporane şi ca seducţie/ameninţare percepută de pe versantul local) şi provincialism, ca o formă de localism, resimţit mai curând ca un complex decât ca o autolegitimare diferenţiatoare, ca prestanţă a definirii prin alternativ.

Suportul tehnologic al experienţei comunicării şi producţiei de imagine cu sau fără angajament artistic furnizează un câmp al celei mai plauzibile uniformizări (în măsura accesului, suportat economic) la practica tehnologiei de vârf şi la prospecţiunea tehnologică. În plan secund, tehnologiile comunicării permit, suportă şi induc, iarăşi în măsura accesului la manipulare, coparticipare şi control, uniformizarea comunicării. Distanţa dintre proiect, dintre şansa virtuală şi realitate acoperă distanţe şi nuanţe sesizabile, dar însăşi conturarea acestor premise acţionează asupra conştiinţei culturale, ca promisiune, sarcină de realizat şi determinism inevitabil.

În această dimensiune a spaţiului social tipic contemporan, creat de universul mediatic, spaţiu ce se defineşte, la originile sale, ca experiment şi este, în civilizaţia occidentală, care l-a generat, impregnat de informaţie culturală, modelat estetic şi continuu deschis experimentelor convergente din câmpul artisticului, politicului, didacticului şi, o dată cu instaurarea sistemelor net, experimentului în existenţa intimă cea mai banală, devenită comunicabilă, se transferă o parte considerabilă a experienţei sociale. El se defineşte în universul local, românesc, ca unul dintre spaţiile cele mai paupere, mai supuse cenzurii (în deceniile şapte, opt, nouă) şi mai îndatorat manipulării şi dependenţelor comerciale, după 1990. Totuşi, importantul caracter comunicaţional care îngăduie sistemelor de comunicare publice şi private – televiziune şi, ulterior, releele net, cu posibilităţile de acces – a fost mereu dominat în acest spaţiu conservator ca opţiuni, şi precar ca posibilităţi economice, dependent de registrul politic, se află încă la începutul conturării sale. Aici îşi găseşte realismul cea mai

actuală conversiune în iluzia primă instaurată de reportajul gazetăresc, amplificată față de cuvânt, de imaginea „life". Dar, tocmai din acest segment al pretenției la veridicitate, la istoria „life", adusă din agitatul spațiu public, în confortul spațiului intim, s-a configurat (după un deceniu de precaritate informativă, de neglijență față de calitatea imaginii, de presiune tautologică a reportajului despre construcția febrilă a unei societăți ce se îndrepta spre declin) proiectul cel mai direct experimental – construcția revoluției din 1989 în spațiul mediatic.

Dincolo de debordarea reală a scenariilor rapid adaptate, ale loviturii de stat, prin participarea masivă a populației civile, marea cotitură socială a fost reprezentată, în timp ce se desfășura (în timp real), în câmpul mediatic. Triumful, angoasa, ura, disensiunile, lupta între partidele în formare, confuzia au fost dirijate prin instrumentul extrem de eficient al imaginii televizate sau construite artificial. „Prima revoluție în direct pe micile ecrane" a fost titlul insolent autodefinitoriu, prin care revoluția română, care a încheiat epoca comunismului „la vedere", s-a legitimat. A urmat filmul execuției președintelui detronat, cu versiunile lui macabre. După acest experiment local, în definitiv competitiv în sistemul internațional al marilor manipulări mediatice, perspectivele, pentru condiția culturală determinantă a programelor TV și, mai ales, deschiderea pentru artele vizuale și pentru experimentul imagistic au fost la fel de absente ca și în deceniile precedente.

Creația artistică experimentală, în primul rând utilizarea tehnologiilor electronice include rareori experimentul la nivelul limbajului, al discursului imagistic. Acest sector s-a dezvoltat susținut, în mare parte, de programele Centrelor culturale Soros și de alte sisteme de promovare financiară a culturii contemporane desfășurate de Uniunea Europeană și, cel mai recent, din anul 2001, de Muzeul Național de Artă Contemporană (director Mihai Oroveanu), aflat încă în proiect, dar din care s-a realizat Media Lab Kalinderu (sub direcția Ruxandrei Balaci). Media Lab funcționează mai ales ca un punct de deschidere, mediată artistic, între spațiul cultural autohton și vastul spațiu al tehnoculturii universale. Oricum, intersecția cu spațiul public se

rezumă la tradiționala formulă a muzeului, galeriei de artă sau festivalului de artă, cu publicul specific. De aici și caracterul mai curând intimist, autoreferențial, sau reflexiv al creațiilor din acest segment al noilor media, lipsa lor de angajament, de disidență față de sistemele comerciale sau de monopolul manipulării informaționale care au caracterizat debutul mondial al artei video (guerilla video), ca și lipsa intervenției în condiția intrinsecă a imaginii. Câteva excepții (Ion Grigorescu, Gelu Mureșan, Marilena Preda Sânc, Nicolae Onucsan, la care ne-am referit în capitolul precendent) anunță o vocație a angajamentului politic.

Spațiul social în artă

Să revenim asupra destinului experimentului în arta din ultimele decenii, cu spațiul social, la istoria confruntărilor sale cu strategii experimentale centrale, într-o competiție (uneori conventă) cu strategiile de stat, alteori deturnându-le și prezentându-le căci, mai mult decât oricare dintre sistemele de guvernare socială, dictatura comunistă, cu schimbările radicale impuse societății, s-a bazat pe cultură, pe care a căutat prin diferite metode (de la cele mai dure și directe ca interdicția, distrugerea și descurajarea, la susținerea financiară, promovarea, recompensa socială) să și-o adjudece pentru o perioadă. Controlul a funcționat convergent asupra conținuturilor și a limbajelor, promovând cum era de așteptat un idealism utopic, o imagologie seducătoare pentru propria viziune despre progres, angajament politic, construcție, egalitarism, eroism social, masificare, în sisteme de formalizare academizant realiste.

Populismul a sacrificat orice inițiativă inovativă, orice demers estetic pur, dar a intensificat prezența imaginii și, în general, a culturii dirijate (pentru mase și de masă) în spațiul public. Spațiul intim a fost neglijat, ca mai puțin relevant, sau chiar suspect, pentru angajamentul social al individului, justificat și definit mai ales ca cetățean productiv și, în perspectivă ideală, ca membru militant al unicului partid.

Nu este aici locul analizei tuturor strategiilor desolidarizării de aceste presiuni imagologice, de rezistență față de ele și de emancipare – cele două atitudini se prelungesc la începutul anilor ’50, când artiști ca Pallady, Ghiață, Lucian Grigorescu, Lucia Dem. Bălăcescu, Margareta Sterian continuă, marginalizați, să se preocupe de problemele pur picturale, refuzând abordarea noilor tematici, în timp ce mulți dintre artiști avangardei interbelice părăsesc spațiul românesc sau aderă la noua politică culturală (M.H. Maxy, Jules Perahim) sau intră într-un con de umbră. În aceeași perioadă a celei mai vehemente presiuni ideologice, Ion Țuculescu își realizează cea mai consistentă parte a operei, atît de bogată în deschideri spre problematica contemporană – a revalorificării fondului culturii locale, etnografice, ca spațiu de legătură cu o zonă arhetipală, drum spre inconștientul colectiv, identificat și circumscris de Jung, ca îndatorare culturală a părții eului din structurile eului conștient. Opera sa este expusă de abia în 1965, când își începe influența asupra direcțiilor expresioniste din arta românească.

De toate aceste tensiuni, în care esteticul și politicul se suprapun și se confruntă, se preocupă cercetările Magdei Cârneci[11] și Ilenei Pintilie[12]. Pe acest fundal apar și personalitățile contradictorii și evident, complexe, ale artiștilor duplicitari.

Așa cum am observat, inovația de limbaj, abandonarea realismului academic și preocupările experimentale schițează un prim drum al poziționării disidente față de programul ideologic, ce se formulează în a doua jumătate a anilor ’60. Conținutul său politic, neexplicit, este totuși destul de limpede, afirmând convergența față de cultura occidentală și, implicit, față de conținuturile sale ideologice. Alte strategii vizează însă direct fondul ideologic, angajând opoziția în cel mai profund plan conceptual – cum o fac tendințele care reactivează latențele unui fond de sacralitate și, mai precis încă, religios specific, întâi ca univers morfologic, apoi ca atitudine conceptual clară (tendințe de care mă voi ocupa într-un capitol special). Aceste tendințe devin tot mai prezente în arta românească a deceniilor opt și nouă și continuă să se precizeze în anii ’90, în opoziție deschisă cu ateismul, fie comunist, fie occidental.

Altă strategie este cea a continuării filoanelor realismului, dar cu un angajament polemic, cu mijloace tradiționale sau cu mijloace comportamentale specifice celei de-a doua jumătăți a secolului trecut – acțiune, obiect-instalație sau film. Ion Grigorescu este unul dintre artiștii care angajează conflictul ideologic în chiar interiorul realismului, cu mijloacele picturii, fotografiei, filmului și acțiunii, life sau filmate, ca și ale textelor de jurnal. Arta sa constituie un model pentru artiștii generației ’80, care la rândul lor trec cu dezinvoltură de la pictură și fotografie la performance transpus în aceste media atente la instantaneu, la timpul actului și, în această ipostază, la real. Teodor Graur (cu picturile din ciclul „Carnea“), Marilena Preda Sânc, Andrei Chintilă, Ioana Bătrânu, Aniela Firon, Mircea Tohatan, Olimpiu Bandalac, Cătălin Guguianu, artiștii grupului orădean impun, în pictură și în alte genuri, un regim polemic prin tematica însăși, prin maniera expresionistă sau bad painting (Expoziția de la Galeria Simeza, București, 1987, este un exemplu în acest sens, ca și expoziția de la Casa de cultură Fr. Schiller, din 1989, închisă de autorități înaintea vernisajului). Încă mai puternic resimțită este această opoziție în noile forme de manifestare. Acțiunile lui Ion Grigorescu (solitarul performance *La închisoare,* 1987, sau pelicula *Interviu cu Nicolae Ceaușescu* – comentată de Michael Rush, în New Media[13], evenimentele din grupajele *Messaggio Terra,* 1987, și *House Party,* 1987-1988[14]), acțiunile lui Teodor Graur (transpuse foto) din ciclul „Barca“ sau „Complex sportiv“, conturează un criticism explicit. Mai multe manifestări – expoziția „Medium“ (Sf. Gheorghe, 1981, curator Imre Baasz), expoziția „Alternative“ (Galeria Orizont, curator Călin Dan), expozițiile „Mobilul fotografia“ (Oradea, 1986, 1988), Simpozionul de critică (Sibiu, 1988, curatori Liviana Dan, Călin Dan) – grupează aceste gesturi cu niveluri de manifestare a voinței subminative, evoluând între pura opțiune de limbaj și mediatică noncorformistă la conținuturile polemice ale imaginii/acțiunii. Desigur, spațiul social în care aceste luări de poziție au impact este redus, de obicei, la un grup destul de restrâns de colegi, sau mai extins, de

oameni de cultură cu aceeași orientare. Cauzele acestei restrângeri a audienței sunt uneori, declarat, cele ale represiunii politice, ale cenzurii, cum este cazul, în 1988, cu manifestările de la Sibiu, din cadrul Simpozionului de critică, unde acțiunile lui Alexandru Antik și a Norei Raboca declanșează intervenția forțelor de ordine. Dar, într-un public lipsit în majoritate de contactul cu informația culturală la zi, imolat în problemele unei vieți cotidiene dificile, aride, fără orizonturi și peste a cărei urâțenie, de semnificație și pauperitate, imaginile se suprapuneau tautologic, aceste acțiuni nu au avut un impact remarcabil. Pentru acest gen de public, arta rămânea (și rămâne) o alternativă pozitivă, un topos al evaziunii din cotidian, din urât și pauper, o promisiune a resimbolizării și are încă rolul consolator, pus în evidență de N. Hartmann[15].

După 1990, când, imediat după revoluție, refulează un întreg stoc de imagini revanșarde, când statuile vechilor eroi ai mitologiei politice comuniste (Lenin, Petru Groza, Ostașul sovietic) sunt eliminate sau distruse simbolic, arta își asumă cu entuziasm vehemența politicului, mai ales în prima jumătate a deceniului zece.

Peliculele Marilenei Preda Sânc, *Algoritmi politici* (1995) și *Remaping the Word* (1998) și videodansul *Zidul din turn* (1996) oferă unul dintre cele mai remarcabile exemple ale criticismului politic actual. Pelicula sa *Bătrânele* atinge un aspect dramatic al vieții sociale – marginalizarea bătrânilor în vechea societate socialistă și în societatea actuală, în aceeași măsură. Această peliculă a fost prezentată în cadrul expoziției CSAC, din 1994, „01, 01, 01..." (curator Călin Dan), care a avut dublul scop de a-i pune pe artiști în situația familiarizării cu posibilitățile noilor media – cu ale artei digitale în special, și pe cel de a-i direcționa spre problematica socială. La această expoziție au participat proiectele semnate de Teodor Graur (despre universul nevăzătorilor), Alexandru Chira (despre persistența unei lumi rurale încă autarhice), Sandor Bartha (despre lumea copiilor dintr-un centru de plasament), Marcel Bunea (despre obiceiurile și viața țiganilor).

În proiectul amintit, *Auralac* (1999), grupul 2 Meta abordează, într-o instalație amplă, problematica celui mai

exhibat grup marginal – copiii străzii, cu precarele lor evaziuni în droguri, cu viciile și primejdiile existenței lor.

În 2000 expoziția *Transitionland* (curator Ruxandra Balaci) sintetizează cele mai critice poziționări față de confuzia socială a României actuale, reunindu-i pe artiștii cei mai cunoscuți ai acestei atitudini (Ioana Bătrânu, Marilena Preda Sânc, Teodor Graur, Mihai Oroveanu, Iosif Kiraly, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, grupul Rostopasca etc.).

În 1999, Roxana Trestioreanu a organizat simpozionul *Gender and Age*, însoțit de evenimente artistice, abordând, de pe pozițiile unui feminism ce își conturează tot mai limpede strategiile zonale, problematicile abrupte ale confruntării unor etici și morale evident conflictuale și ale condiției sociale a vârstei.

M-am referit deja la rolul pe care poeticile feministe l-au jucat în poziționarea artistelor față de identitate, de eul, de trupul și semnul uman, de intimitate. Mai mult decât alte domenii ale socialului, mereu aflat sub aspectele sale flagrante în atenția artiștilor, intimitatea se relevă ca una dintre zonele importante pentru tinerele generații de artiști. Majoritatea filmelor și fotografiilor realizate de membrii grupului Rostopasca (Alina Pențac, Floe, Nicolae Comănescu, Mona Vătămanu) au acest conținut. Instalațiile Dilmanei Iordanova, Mihaelei Kabdanska, ciclurile de pictură ale Iulianei Vâlsan, Mălinei Prut, Soranei Țăruș, Suzanei Dan explorează universul cuplului, al spațiului familial, al enclavei unei vieți care opune fragilitatea sa senină presiunii sociale, obsesivei prezențe mediatice a politicului, depeizării persoanei prin masificare.

Artiștii (și criticii) care au traversat anii de criză sunt dispuși să poarte acest conflict imagologic, fie retrospectiv, fie cu noile realități, manifestându-și opoziția față de trădările și eșecurile tranziției și față de neocolonialismul occidental, cu formele lui armate, direcționate spre sud-estul Europei (Iugoslavia) și Orientul Mijlociu (în timp ce generațiile mai tinere descoperă, ca pe o sursă promițătoare, semantica cotidianului imediat, a intimismului dedramatizat).

Capitolul VII

PARADOX ȘI SINTEZĂ – EXPERIMENTUL ȘI SPAȚIUL RESACRALIZAT

Evident, acest mod de a pune problema, la nivelul creației și al interpretării, pare riscant. Alăturarea celor doi termeni – experiment și sacralizare/resacralizare – implică o antinomie. Opoziția terminologică acoperă o opoziție atitudinală, cofruntând două direcții fundamental diferite și diferit orientate ale experienței. Experimentul este un tip de experiență definitoriu modernă și mă refer la simptomul modernismului, ca trăsătură esențială a culturii Europei încă din structurile ei antice. El este o focalizare cognitivă asupra lumii, a unei ființe ce se definește în primul rând drept conștiință, drept instanță interogativă, critică, dubitativă, aflată în situația legitimă de a se defini în raport cu lumea. Dar, pentru a te defini în raport cu lumea, desigur, trebuie să poți defini mai întâi acest termen opozițional, acest „diferit", acest obiect, care, pe măsură ce modernitatea gândirii își lărgește câmpurile investigării, cuprinde și subiectul însuși, în amplul proces de prospectare și verificare, ce lasă în urmă rând pe rând gândirea simbolică, complexele sisteme mitice, ermetismul ezoteric și chiar propriile aproximări, în procesul rafinării instrumentarului mental și tehnologic al cunoașterii. Și, desigur, se desprinde, chiar cu agresivitate, de gândirea teologică, nu întrucât este dogmatică, sau nu în primul rând din această cauză, ci pentru că se ocupă de ceva ce transcendând obiectul și subiectul, situându-se chiar în afara limbajului, oricât de abstract matematic sau de complex și subtil filosofic, scapă oricărei strategii a cunoașterii raționale.

Atitudinea experimentală, orientată mereu spre problemele deschise de eforturi cognitive anterioare, este esențialmente prospectivă. De cealaltă parte, orientarea spre sacru, sacralizarea (ca atitudine din nou conștientă și activă, asumată), dincolo de caracterul său de refacere a unui proces întrerupt istoric de intersecția cu modernismul (ateist mai mult sau mai puțin dogmatic), și în Europa de Est postbelică, cu ateismul dogmatic al socialismului științific, ridicat la rang de politică de stat, este o atitudine retrospectivă. Este retrospectivă nu doar istoric, revenind la un moment de civilizație/cultură centrat pe o atitudine religioasă, ci este retrospectivă ontologic, chiar la nivelul ființării și, de aici, al efortului cunoașterii, îndreptată interogativ, în așteptarea revelării, meditativ sau cu patetism, activ, spre originile dincolo de lume ale ființei. Viziunea teologică plasează momentul ontologic și finalitatea interogării dincolo de antropologia evoluționistă, cu sondajele sale științifice asupra speciilor problematic evolutive, spre altceva decât propria lor perfecțiune, și de filosofia cu întrebările sale asupra nimicului și ființei (de la Leibniz la Sartre și la teoreticienii limbajului, dincolo chiar de miturile fondatoare, pe care Nietzsche le învestește cu această calitate de primordialitate, dincolo de punctul Creației. Experiența sacrului conduce nu spre o originaritate în sine, spre o emergență incidentală, ci spre Voința Creatoare, spre Dumnezeu, traversând lumea ca istorie și ca dat natural și căutând în ea amprentele acestui drum pierdut.

Ambele filoane au fondat civilizația europeană, iar intersecțiile lor nu sunt, totuși, în ciuda paradoxului atingerii lor, rare. Asemenea atingeri au fost cauzate fie de presiuni insuportabile ale istoriei, fie de evidențele unui plan superior, coerent, chiar dacă inaccesibil, relevat (nu revelat) gândirii prospective științifice atunci când ea depășește pragul grosier, empiric, al experimentului și, uneori, chiar în acest nivel primar al experienței legate de răspunsul imediat al universului material la interogările specializate ale savantului.

Pentru cultura românească postbelică, textura problematică ce a condus la reactualizarea dimensiunii sacrului este complexă, fiind legată, în primă și cea mai vizibilă instanță, de presiunile istorico-politico-sociale. Nu putem

vorbi de o cale ce trece prin cercetarea ştiinţifică, prea puţin susţinută în sine, la vârf (poate cu excepţia şcolii matematice de la Iaşi) şi orientată mai cu seamă spre soluţionarea unor aspiraţii pragmatice. În schimb, societatea conserva, la aproape toate nivelurile, măcar amintirea şi nostalgia, sau prezenţa secretă a unei tradiţii religioase omogene. Întâlnirea cu spiritul modernist, occidental, târzie, cu toate aspectele ei radicale în lumea rafinat culturală, a lăsat destul loc unei deschideri spre metafizic, generică, sau aplicat ortodoxă. Concomitent cu formularea celor mai radicale atitudini subminative, sau direct ateiste, sau indiferente faţă de această problematică, considerată revolută, se cristalizau pe baze moderne, în perioada interbelică, reconsiderări ale acestei mari tradiţii, dacă nu din altă perspectivă, măcar din aceea a regăsirii apartenenţei la unul dintre marile universalisme, poate cel mai extins, şi mai plin de consecinţe, universalismul creştin. Iar pentru cultura românească persistă, alături de conştiinţa situării sale mereu la intersecţia unor mari blocuri atitudinale, marginală faţă de fiecare dintre ele, şi amintirea momentelor de strălucire, legate de salvarea ultimului bizantinism printr-un conservatorism încă funcţional, în secolul al XIX-lea. Această conştiinţă justifică şi consolidează dorinţa de legitimare în orizontul creştinismului ortodox.

Pentru contextul românesc al culturii contemporane nu constituie, aşadar, o noutate dialogul cu palierele profunde ale tradiţiei (aşa cum am văzut deja) şi nici dialogul cu acest câmp al referinţei, pe care îl oferă credinţa, chiar dacă acest dialog a fost contradictoriu. Poate de aceea, el a creat o anumită intensitate a experienţei culturale şi o notă de gravitate şi de autenticitate celuilalt dialog, la fel de complex, dacă nu de contradictoriu cu pattern-urile modernităţii. Lumea poeziei ne furnizează exemple convingătoare. Opera lui Arghezi constituie chiar o sinteză a acestor experienţe la fel de profunde ale dimensiunii mistice şi modern-avangardiste.

Nu mă voi referi la toate demersurile poetice cu acest conţinut, pentru care inovaţia lingvistică nu prezintă un mobil la fel de important, dar să amintim grupul din jurul revistei *Gândirea*, condusă de Nichifor Crainic, pe Ion

Pillat, Vasile Voiculescu şi, mai târziu, Sandu Tudor, care face parte din mişcarea spirituală, repede reprimată, după 1950, „Rugul Aprins"[1]. Mult mai ermetic, dar, oricum, constituind „nucleul" centripet al aspiraţiei, apare referentul transcendental în poezia lui Ion Barbu, al cărui aport în renovarea limbajului poetic este atât de important, poate cel mai radical. Şi, desigur, unul dintre cele mai elocvente exemple rămâne opera poetică a lui Lucian Blaga, a cărui creaţie se bazează pe o ideologie estetică decurgând din sistemul său filosofic. Viziunea sa este sensibil apropiată de cea heideggeriană, în ce priveşte condiţia fiinţei, şi, mai ales, condiţia omului ca „gânditor şi rostitor asupra fiinţei", căci marele interes al filosofului este expresia culturală a fiinţării, cultura însăşi ca amprentă şi manifestare a fiinţei gânditoare[2]. Opoziţia sa faţă de criticile neopozitivismului, aplicate filosofiei lui Heidegger, vizează, mai profund, punerea în evidenţă a inadecvării metodologiei neopozitiviste la analiza culturală[3].

În perioada postbelică, unul dintre exemplele strălucite de poezie reorientată, în plină emergenţă a discursului lingvistic novator, spre adevărul transcendental, îl oferă Daniel Turcea, autorul *Entropiei,* culegere de poezii de care se dezice, în momentul revelaţiei trăite în prezenţa părintelui Argatu de la Mănăstirea Cernica. Ultimul său volum, *Epifanii*, este rezultatul distilării limbajului înspre transparenţa acestei experienţe transformatoare. De altfel, contextul cultural interbelic (la care facem apel pentru a pune în evidenţă bazele moderne ale neoortodoxismului din cultura românească actuală) elabora, de pe multe poziţii, strategiile recunoaşterii unui nucleu de identitate zonală (şi naţională). Amintim efortul unor filosofi ai culturii şi etnologi ca Mircea Vulcănescu, Ernest Bernea, Simion Mehedinţi, Rădulescu-Motru, al logicianului Nae Ionescu şi creaţia unor personalităţi culturale cu aport însemnat în cultura europeană şi universală postbelică, precum Mircea Eliade, istoric al religiilor, sau Emil Cioran. Contribuţia lor, inclusiv cea a lui Cioran (vehementul denigrator al viziunii creştine, şi a lui Dumnezeu, ca suprem nucleu al fiinţei, ca autor şi responsabil al Creaţiei, ca Prezenţă dogmatizată, dar reală dincolo şi dincoace de dogmă, sesizabilă cu inten-

sitate personală) este marcată de ancorarea în problematica culturală majoră a relației inextricabile între ființă și sacru.

Simultan, chiar în sânul școlii teologice românești, se produc, cu scrierile unor gânditori ca părintele profesor Dumitru Stăniloaie, remarcabile eforturi de reflexie asupra sensurilor adânci ale experienței religioase dintr-o perspectivă deschisă problematicii omului modern. Complementar cu inovația vehementă a avangardismului radical, al cărui program destructurant viza deopotrivă originaritatea transcendentală și cea istorică, identificatoare, într-un elan spre o sincronie la nivelul zero al începutului absolut, acest filon extrem de consistent asigură echilibrul moștenirii culturale recuperate după sfârșitul anilor '50. Și pentru reprezentanții acestui filon neotradiționalist, și pentru reprezentanții incomozi ai avangardei suprarealiste și dadaiste, ai cărei membri au avut și ei destule deschideri spre tradiția religioasă, iudee sau creștină (mă gândesc la hasidismul pus în evidență de Amelia Pavel[4] în creația lui Victor Brauner și premisele hasidice din poezia lui Tristan Tzara, degajate de studiul lui Tom Sandqvist[5]), nu au existat decât două soluții existențiale – consumarea experienței terorii ideologice din țară sau diasporă. Nu putem urmări toate implicațiile acestei situații în toate aspectele sale, căci nu este locul ei în această cercetare, dar să subliniem că, în exil, marii gânditori plecați din acest spațiu și care au adus o contribuție considerabilă la cultura europeană – la cei citați deja adăugându-se mai târziu Ion Petru Culianu – au aparținut acestei direcții atât de fertile de sinteză între spiritul modern și moștenirea mai mult decât teoretică a predispoziției spre metafizică și spre experiența religioasă (cercetată într-o perspectivă istorică). Nu putem insista nici asupra aportului repede sufocat al unor personalități ale vieții spirituale, mai ales teologice, cum sunt membrii „Rugului aprins", despre a căror prezență și program s-a vorbit mai cu seamă după 1990.

Totuși, dincolo de toate consecințele pe care presiunile ideologice și opresiunea concretă, ducând până la detenția politică, le-au avut în amprentarea culturii românești postbelice, ele nu au frânat în întregime nici cercetarea teologică, reprezentată în continuare de spirite ca Dumitru Stăni-

loaie, Valeriu Anania, Florin Mihăescu și de mai tinerii teologi Teodor Baconsky, Gheorghe Răducă, Ioan Buga. În jurul acestor nuclee spirituale, sau independent de ele, istorici ai culturii (Virgil Vătășianu, Alexandru Duțu, Vasile Drăguț, Virgil Cândea, Sorin Ulea, Răzvan Theodorescu, Sorin Dumitrescu) au orientat cercetarea culturologică spre substructuri bizantine, spre acele momente ale istoriei culturale zonale în care spiritualitatea ortodoxă a salvat de la disoluție ființa politică, iar anvergura politicilor locale a salvat spiritualitatea creștină. Alte cercetări de istorie veche (Radu Florescu, Vladimir Dumitrescu, Radu Vulpe, Dumitru Berciu, Hadrian Daicoviciu, D. Protase, Vasile Palade, Dan Monah), de artă populară comparată (Paul Petrescu, Tancred Bănățeanu, Constantin Prut, Ion Ghenoiu, Costion Nicolescu) sau de antropologie (Cantemir Rișcuția) coboară cu mult mai adânc în straturile aluvionare ale unei tradiții dintre cele mai consistente în căutarea identității autohtone. Se pun în evidență, nu numai pasiv, elementele ocultate de aporturi antropologico-culturale ulterioare, și, mai cu seamă, modurile în care ele redevin active în cultura actuală.

După primul deceniu de proletcultism vehement și sistematic, atunci când au început să se elaboreze strategiile tropismelor spre libertate, printre demersurile recuperării tradițiilor moderniste, neconsumate, și ale înscrierii în prospecțiunile culturale la zi s-au consolidat și direcțiile cercetării istoriei vechi, ca o sursă de identificare istorică și ca un model, subminativ, desigur, pentru actualitate. Complexitatea relațiilor care au dat coerența vieții intelectuale, a vieții culturale de vârf, care conturează orientările, a făcut ca, mereu, aceste direcții atât de divergente în fond, ca motivație profundă și ca aderență ideologică, să fie convergente în aspirația spre libertate spirituală. Un exemplu relevant este oferit de revista *Secolul XX* (condusă de Dan Hăulică și Ștefan Augustin Doinaș), cu strategiile ei complexe de promovare a tendințelor culturii universale în țară și de promovare, foarte selectivă, a culturii românești în cadru universal. Majoritatea secvențelor prezentate aparțin tocmai spațiului sintezei. Colectivul revistei a contribuit la încurajarea (susținerea) strategiilor de convergență între

restructurările limbajului și reafirmarea rădăcinilor profunde ale culturii locale, pe fundalul sau în contextul unei culturi europene văzute prin aceeași perspectivă care interferează noul în vectorii unor tendințe autentice ale europenismului. Un exemplu este oferit de didacticismul alternativ față de institutele de artă și filosofie ale timpului, practicat de personalități care cultivau o subminare restrânsă și pasivă, ca „grupul de la Păltiniș“ din jurul lui Constantin Noica. În jurul lui, în anii ’70 și ’80, au gravitat mai mulți tineri istorici de artă și filosofi – Andrei Pleșu, Gabriel Liiceanu și alții, care, după 1989, ajung să joace un rol activ în viața culturală românească, primul ocupând un post de ministru al Culturii, în prima legislație postcomunistă, iar mai târziu conducând New Europe College, celălalt conducând, încă din 1990, Editura Humanitas și promovând mai ales eseul cultural și filosofia secolului XX.

Acestea sunt cadrele istorice în care se impun ca forme de protest, de subversiune, dar și ca semnale ale unei evoluții firești, curentele sincroniste ale deceniilor șapte-nouă și, pe de altă parte, curentele reactivării în lumea intelectuală a formelor actualizate, vii, ale experienței religioase. Marea problemă cu care se confruntă intelectualii care promovează această atitudine mai riscantă încă decât cea orientată spre Occidentul din ce în ce mai coerent cucerit de postmodernism este aceea de a găsi nu numai forme pentru a putea supraviețui cenzurii directe și suspiciunilor diferitelor ideologii convergent atee, cât mai cu seamă aceea de a găsi un suport lingvistic adecvat pentru o experiență religioasă și, mai complex, pentru o experiență a sacrului, compatibilă cu spiritul modern și postmodern.

Mobilul metafizic într-o actualitate culturală a disoluției metasistemelor

Fluxul experimental, cu dubla sa deschidere spre programele utopice și strategiile modernismului deja istoric, și cu implantarea sa în actualitatea ce se deschidea, încă nedefinită, spre postmodernism, cucerise deja vârful cel mai

„revoluționar“ al culturii românești și, cum am văzut, la jumătatea anilor ’60, putem vorbi de conștiința estetică bine conturată a inovației de limbaj, cu solide motivații, dincolo de orice acuză de superficialitate, de imitație sterilă a modelor europene și de confuzie a orientării în câmpul ideologiei estetice. Aceste acuze s-au adus totuși, atât pe moment, în numeroase scrieri semnate de critici dogmatici ai vremii, cu formații mai mult sau mai puțin incerte, dar și retrospectiv.

În anii ’90, tentațiile de restructurare a adevărului istoric al momentului și a entuziasmului inovator, cu dubla sa motivație în autonomia estetică readjudecată, și în protestul față de programele proletcultiste, și readecvare a acestor programe la nevoile noii societăți, s-au lovit de ostilitatea față de o asemenea valorizare din partea cercurilor artistice și critice, a căror platformă o forma tocmai acuzarea decalajului cultural față de Occident, a vidului cultural creat de regimul comunist și asumarea dogmatică a consecințelor cortinei de fier. Astfel, într-un articol din 1999, Erwin Kessler[6] vorbește exclusiv de aculturație, negând caracterul experimental al unor gesturi neoconstructiviste sau conceptualiste, în fond sincrone momentului. Dar, cum am văzut, acesta nu era unicul versant al renașterii culturale, și forțe subminative la nivelul momentului istoric se organizează tocmai în jurul unor reevaluări ale marilor tradiții implantate în comportamentul filosofic (recent) și teologic/religios (stratificat tradițional) reinstaurator al metarealității, al adevărului fondator, transistoric, desigur.

Această mișcare, care în literatură debutase deja – să reamintim doar poezia lui Daniel Turcea –, nu se confruntă doar cu modelul opresiv, deja destabilizat ca autoritate în mediile culturale elitare de aderența la curentele filosofice contemporane, și resimțit în fond de la început ca un corpus străin, coercitiv, la nivelul gândirii, și nu ca o versiune credibilă de lectură a realității. Cea mai dificilă confruntare este cu direcțiile filosofiei deceniilor de mijloc ale secolului trecut. Acestea sunt deceniile declinului fenomenologiei și structuralismului, sub presiunile filosofiei lingvistice a lui Peirce, Derrida, Foucault, Greimas, Eco, Kripke etc., și a curentelor hermeneutice, deboliste (Vattimo, Ricœr)

ale definirii ființei/realității „slabe“, ale convenționalismelor conversative (Rorty). Pe de altă parte, filosofi ca Baudrillard, cu teoria sa a stadiilor culturale finalizând în simulacru și cu reinterpretarea premiselor destructurante, și a tropismului spre violență și sexualitate, în cultura actuală, la interferența între psihanaliză și mitografie (Gauchet, Deleuze, Bataille, Girard), reiterează tezele esențiale ale gândirii nietzscheene, care distruge radical raportarea la un adevăr fondator, originar, și chiar pretenția la o fondare în adevărul transsubiectiv al mitului. Versiunea antropologică a acestor direcții filosofice situează sacrul între experiențele cu rădăcini subiective, ca tentative printre altele, valorizând sau declinând sexualitatea și sacrificiul sângeros ca deschideri spre realitatea obiectivă (opusă subiectului, inaccesibilă, neepuizabilă în limbaj sau conceptual).

Dimensiunea socială, dimensiunea psihologică, dimensiunea lingvistică se instaurează ca repere în devenire, ca orizonturi mereu deplasabile și ca sisteme convenționale, într-o raportare la realitate, în care, cu o tentativă impregnată de scepticism, subiectul încearcă să se reintegreze (ca res cogitans) lumii (Eco[7]). Formată ca o orientare, ca un sens (de orientare), această deschidere culturală se conturează în anii ’70 și apare în câmpul artistic mai ales ca un fenomen secund sau ca un fenomen de aderențe la modele de gândire/manifestare artistică europeană (conceptualismul în acel moment) și de poziționări față de tradiție.

Această atitudine de recuperare a metafizicului nu ajunge să se cristalizeze ca o direcție filosofică, în deceniile postbelice, dând naștere doar la câteva îndrăznețe tentative eseistice (mă gândesc la eseurile lui Teodor Baconsky, la *Limba păsărilor* de Andrei Pleșu, și la eseurile teologice ale părintelui profesor Ioan Buga – ca *Teologia Cinei de Taină* sau *Ființa înjunghiată*) și configurându-se mai ales ca strategie, a avut de înfruntat, deci, rezistența automată a neopozitivismului de fond al socialismului științific și a tendințelor convergente antimetafizice, ale postmodernismului filosofic, pătruns în arealul nostru cultural, în cercurile elitiste.

Pe de altă parte, această strategie a trebuit să înfrunte rezistența lumii ecleziastice față de latura sa înnoitoare,

Biserica luptând într-un mod în definitiv legitim, în contextul contemporan, pentru a-și proteja conservatorismul la nivelul dogmatic și la cel al instrumentelor sale – ritual, sau sistem iconografic. O revigorare a artizanatului artistic din zona sacră, în deceniile șapte, opt și nouă asigură un program de expansiune a construcțiilor și a pictării de biserici în respectul programelor iconografice și stilistice bizantine, reușind eliminarea din acest univers vizual, măcar la nivelul picturii, a tendințelor neoclasiciste/ academiste semnalate în perioada modernă.

Acest program se desfășoară paralel cu cel oficial de restaurare și de continuare a cercetării monumentelor de artă medievală creștină, susținut de Comisia Monumentelor Istorice, sub conducerea regretatului istoric de artă Vasile Drăguț. Însă restaurarea este un capitol separat, o zonă solidă pe care orice cultură modernă se bazează, oricât de mult s-ar desprinde ea, teoretic și ca orientări creatoare, de tradițiile sale și oricât de noi și de provocatoare ar fi perspectivele din care sunt reinterpretate filoanele și patrimoniile tradiționale.

Dar chiar și în această arie a conservării, în care experimentul vizează, în principiu, doar procedeele tehnice ale stabilizării și recondiționării obiectului și imaginii, se produc confruntări de opinii între susținătorii unei acurateți formale și unei probități științifice, ce respectă verticalitatea istorică a evoluției monumentului, și susținătorii restaurării obiectului imaginii, monumentului, în deplinătatea funcționalității sale spirituale și verticalității sale metafizice, metaistorice. Atunci când imaginea nu este un dat cultural pur, a cărui funcție, în primul rând estetică, să fie dublată de conținuturi secundare informând asupra contextului istoric de civilizație și social, ci este o funcție epifanică, în care aderența între semn și semnificat este riguros controlată și supusă procesului simbolic, și transsimbolic, atunci veridicitatea științifică trebuie să susțină programul definitoriu al momentului.

O asemenea tensiune a creat restaurarea picturii Bisericii Stavropoleos din București, finalizată în 2001 de echipa condusă de pictorul restaurator Dan Mohanu (profesor în cadrul Universității de Arte din București). Sub autori-

tatea părintelui paroh Justin Marchiş, restaurarea a respectat regulile ştiinţifice, realizând însă un ansamblu care îşi păstrează toate atributele funcţionalităţii religioase. Experimentul a atins astfel spaţiul consacrat, spaţiul unei funcţionalităţi transcendentale.

Se ridică astfel spre soluţionare problema priorităţii nucleului dogmatic, al modului său de operare, al unor funcţii ale patrimoniului cultural, confruntat cu opoziţia dintre perenitatea condiţiei sale şi actualitatea unei receptări detaşate de această destinaţie originară.

Spaţialitate şi limbaj – ţintele transformării experimentale

Cele două direcţii în care se îndreaptă arta contemporană inovator tradiţională cu căutările, temerare în esenţa lor, şi acceptând experimentul ca pe o provocare a contemporaneităţii, modelate de spiritul modernist, sunt toposul experienţei sociale şi individuale (ca un „loc" privilegiat al socialului) şi limbajul. Spaţiul social este, aşa cum am văzut, una dintre dimensiunile ţintă ale eforturilor de modelare atât în viziunea şi intenţionalitatea programului socialist, deci, a autorităţii politice a timpului, cât şi în programele lumii democratice, circumscrise de utopia modernistă şi de tendinţele centrifugale, dispersive, postmoderne.

Am văzut deja că tocmai exploatând cu abilitate programele încă utopice ale puterii, angajate în industrializare şi urbanizare extensivă, artiştii primelor experimentalisme postbelice şi-au desfăşurat proiectele.

O serie de decoraţiuni murale, mai fericite sau mai puţin fericite, completează tendinţa de a crea un suport estetic propagandei politice, iar, mai apoi, de a crea, pur şi simplu, repere moderne în spaţiul monoton al oraşului pentru care aportul arhitecturii contemporane este mai curând depersonalizant, depeizant şi nonestetic. Cartierele noi ale momentului sunt create sub rigorile stricte ale necesităţii, ignorând cele mai elementare preocupări de confort vizual, de ordine sau de pitoresc.

Câteva timide tentative, despre care am vorbit, încearcă să corecteze monotonia şi pauperitatea acestei ambianţe. Satul, ca topos coerent, se erodează şi el, sub dubla presiune a colectivizării agriculturii, care rupe legătura puternică cu mediul, şi a urbanizării şi industrializării în expansiune, care oferă alternative existenţiale unei populaţii dezrădăcinate. Arta încearcă fie să colaboreze la cosmeticizarea acestui program refractar la individualitate, conotaţii şi referinţe personalizante, la superfluu şi la lux, îmbunătăţindu-le, fie să le contrazică, prin intervenţii care să propună măcar şi un alt tip de experienţă a mediului. Dar este vorba despre o experienţă care, când se debarasează de propagandismul politic, şi fără a se angaja, încă, în propagandismul comercial, mizează pe angajamentul decorativ al unei arte cu vocaţie autonomă.

Experienţa religioasă se refugiază în spaţiul consacrat, care, în ciuda restricţiilor sistematice, rămâne funcţional în cadrele tradiţionale. Aşadar, experienţa unui spaţiu modern sub semnul semnificaţiei sacre începe în spaţiul circumscris de opera însăşi înainte de a putea deveni un proiect aplicabil mediului concret, în spaţiul integrator la nivelul societăţii. Artiştii caută să-l redefinească sub aspectul localizării, al apartenenţei la o specie recognoscibilă cultural şi morfologic.

În mod inevitabil acest demers implică şi o explorare, la nivelul limbajelor deja formulate de arta universală, tradiţională şi contemporană, a unor resurse pentru comunicarea experienţei sacrului, deşi, în unele cazuri, precise, a experienţei religioase, într-un idiom accesibil, sau provocant pentru subiecţii actuali. Cele două aspecte ale experimentului în această zonă, definitoriu străină ideii de experiment, şi totuşi ajunsă să-l cuprindă, se împletesc atât de strâns încât comentariul se va referi în mod obligatoriu interferent la amândouă.

Pentru delimitarea unui areal al realităţii, capabil să resuscite, să „reamintească" spaţiul ideal, experienţa originară, metaexperienţa, se propun mai multe soluţii. Arta apare, din nou, ca proces de cunoaştere, ca epifanie şi ca element de mediere, chiar indirectă şi „slăbită", a nucleelor experienţei originare.

Una dintre soluții este cea a reînvestirii naturii cu capacitatea invocativă, cu semnificația grădinii originare. Convergent, mai multe atitudini conduc la această redescoperire a naturii ca univers sensibil și sensibilizabil la prezența sacrului. Experimentele lui Horia Bernea, în investigarea peisajului și copacului (legate de locul precis Poiana Mărului), conduc aproape inevitabil, acum, la o privire retrospectivă, de la arta serială a primelor cicluri „Deal“ la descoperirea virtuților semnificante ale peisajului, la valorile sale arhetipale.

În anii '80, această serialitate, în care investighează diversele relații între reperele intuiției sensibile și ale conceptului, atinge printr-un demers de analiză critică, transferat asupra limbajului plastic, pragul transcendental al conceptului și al obiectului, acel prag în care ele se întîlnesc, transgresând toate aporiile legate de eșecul limbajului în tendința de a atinge realul, și în subversiva escamotare a obiectului real, dincolo de toate eforturile noastre de cunoaștere, închise în subiectivismul ireversibil al experienței lingvistice. Urmează seriile de „Hrane“ și de „Grădini“[8], în care tot mai mult experimentul la nivelul limbajului este abandonat în favoarea unor forme adaptate noului conținut, noii încărcături semnificative. Pictorul apelează la mijloace ale picturii occidentale premoderne, mimetice, dar impregnate de prezența exaltată a subiectului. Ciclul „Prapori“ (anii '80) desemnează un alt spațiu, mult mai acuzat simbolic, un spațiu deja abstractizat, pentru medierea experienței sacrului. De altfel, Grădina, cu conotațiile ei precise de loc cultivat, și de epifanie a Paradisului, extinde asupra peisajului tocmai calitatea de receptacol al revelației. Simultan începe să picteze interioare de biserici, invocare directă a spațiului sacralizat. Astfel, se produce transferul: spațiul sacralizat se mută în pictură în momentul postmodern, într-un moment când, de facto, el face loc, pentru a-i acoperi pereții, picturii celei mai tradițional bizantine. Experiența se va oferi mai multor artiști, dintre care unii formează grupul Prolog, constituit din artiști veniți spre peisaj dinspre mișcarea abstractizantă, ca Paul Gherasim, sau dinspre experiențele complexe de natură conceptualist-performative, ca fostul membru al grupului Sigma, Constantin Flondor, și din artiști mai tineri, ca Horia Paștină și Mihai Sârbulescu. În anii '90, tema grădinii revine cu prestanță în ciclul paradisiac al Ioanei Bătrânu și oferă substanță unor artiști legați afectiv de natură, ca Dan Palade.

Referirea la un topos special al memoriei sacrului constituie și pentru alți artiști punctul de trecere de la experimentele de limbaj angajate în alte zone ale explorării relației între experiența socială și imaginea artistică (orașul) spre spațiul strict al sacralității.

Marin Gherasim dedicase la începutul anilor '70 megalopolisului mai multe cicluri în care conceptualizarea conducea la evocarea hărții. Era un discurs despre organizare și haos, despre pierderea identității și relația între schemă și multiplicitatea concretului. De la mijlocul anilor '70, fără a părăsi modalitatea aceasta a referinței la un intermediar, deja elaborat cultural, între obiectul real și imagine, el apelează la morfologiile arhitecturii sacre bizantine („Abside“, „Porți împărătești“ etc.) pe care le decupează și le privilegiază, transformându-le în semne care condensează funcția întregului. Prin intermediul acestei referințe culturale, el vizează, de fapt, o realitate ce transcede nivelurile imediate ale cunoașterii, în drum spre absolutul realității deja relevate în universul culturii profund sacralizate a creștinismului răsăritean. Este o adecvare a abstracției care, departe de a se închide în autoreferențialitate, se deschide unui semnificat bogat nuanțat de lanțul de referenți prin care se înaintează de la imagine spre conținutul ideatic.

Sorin Dumitrescu, care căutase mai ales în figura umană un loc al experienței contrase în imagine, ajunge la descoperirea soluției epifanice, angajat calofile, a icoanei, prin intermediul identificării printre reperele culturilor vechi a unor sintagme spațiale – incinte circulare, reduse la semn, tumuli și turnuri (anii '70). La finele anilor '70 începe seria sa de obiecte (din ceară, pânză și lemn), componente ale unui ambient-instalație, invocator pentru același spațiu sacru al creștinismului oriental. Cu o variantă participă, în 1981, la Bienala Tinerilor Artiști de la Paris. Mai târziu, revenind, pe calea icoanei, spre semnul antropomorf, extinde această dublă invocare la nivelul limbajului, în care

articulează morfologii conservator tradiționale cu situații spațiale experimentale, novatoare (1990-1996, instalația *Mâna Arhanghelului Mihail.*) În 2002 această analiză de morfologie theandrică, pornită de la studiul icoanei bizantine, se dezvoltă spațial, mâna arhanghelului devenind obiect tridimensional, machetă a unui monumet de 5x1,7x2,5 m.

Înainte de a propune, deci, o recucerire efectivă a spațiului social, într-o dispută culturală cu noile semnificații și, mai cu seamă, cu investigările semnificante ale desemnificatului, artiștii noii referințe sacre trebuie să găsească o soluție pentru a integra lingvistic actualitatea comportamentală acestui demers care își propune să depășească din nou autonomia esteticului. Ei trebuie să rezolve compatibilitatea dintre existențele acestui semnificat (transcendental) și cele definitorii pentru arta contemporană (dintre inovația formală, originalitatea, ca mod de întreținere a forței de impact a imaginii, și chiar complicitatea și ambiguitatea noii referențialități). Aceste exigențe se organizează aproape într-un sistem de perechi de opoziții – cum ar fi aderența între semnificat și semnificant/joc provocant între semnificant și un evantai de semnificații posibile; rectitudinea referinței și legitatea parcursului referențial/aleatorul lanțurilor referențiale, laxitate și (sau) șocul contradictoriu; conservatorism formal, garantând prezența nealterată a funcției semnificative/inovație permanentă, la nivelul formei, resimțite ca simplă problemă de limbaj. O altă serie de opoziții ce se cer traversate și devin elemente complementare ale sintezei este introdusă de noile comportamente, suporturi și tehnologii. Aici, artiștii care urmăresc restaurarea vocației sacre a actului artistic întâlnesc unul dintre filoanele curentelor neoavangardiste (mai cu seamă legate de spectacol, formele performative și instalaționist-ambientale), care se referă mai mult sau mai puțin explicit la originaritatea rituală a spectacolului – propuneri cu mesaj ambiguu, cum sunt în arta mondială cele ale lui Joseph Beuys, Uriburu sau Ivan Kulik. Odată afrontate aceste probleme, adaptarea discursului la noile suporturi mediatice și noile tehnologii de producere a imaginii decurge necesar, mai ales că ele accentuează transferul, deja inaugurat de abordările lingvistice și semiotice ale artei

dinspre zona operaționalității simbolice (forma mai largă a funcției epifanice) și dinspre funcția cognitivă spre funcția comunicării orizontale. În fond, la polii opuși, transferul vizează direcția comunicării – arta încetează de a fi funcție de intercesiune, în favoarea funcției de dezbatere consensuală, intersubiectivă.

A propune sinteze operante între acești termeni, între aceste situații și angajamente ale actualului artistic, și ale operei de artă, a cărei funcție se urmărește a fi restabilită, conduce inevitabil la necesitatea renovării limbajului, a extensiei câmpurilor comportamentale, înfruntând riscurile ce provin din abandonul terenului sigur al dogmatismului fiecăreia dintre ele.

Restructurarea limbajului pornește, convergent, din mai multe surse, unele deja citate. La originea acestor opțiuni se află perspective teoretice diferite, dar toate mobilizate de tendința de a integra ideologia estetică unei experiențe mai profunde. În principal, căile prin care această zonă a artei se redeschide referinței sacre au mai multe alternative. Una trece prin abstracție de factură târziu modernistă, opusă, în orice caz, figurativismului realist socialist, fie prin conceptualism, ca regăsire a ponderii mesajului în idee, și în fond, ca o altă fațetă a abstracțiunii. Altă cale duce, într-o etapă puțin decalată, prin chiar experiența realului, un realism care, aparent, împarte cu hiperrealismul aceeași secvențialitate, aceeași saturare de prezent care-i anulează transcendența, dar în acest caz conducând tocmai spre acceptarea ei, în intensitatea secvenței.

Desigur, aceste grupe mari cuprind demersuri destul de diferite, ca modele culturale, ca explicitare a motivației și ca soluții formale imediate. Pe de o parte, artiști ca George Apostu caută în morfologiile artei arhaice sau populare (două orizonturi sensibil diferite), ca modele și încărcături semantice ale unor reducții formale. Ciclurile de maternități, cu forme greoaie și masive, și cu ștergeri programate ale fizionomiei, trimit la fondul arhaic, păgân, la un cult al fecundității, în care materialitatea însăși accentuează regimul teluric. Ciclul „Tată și fiu“ (inaugurat la începutul anilor '70) se adresează însă direct sintetismului simbolic al artei populare.

Voi reveni asupra artei populare și a universului social-cultural rural, ca sursă comportamentală și ca spațiu ce păstrează rudimentele amprentei de sacralitate, când voi comenta zone ale acționismului, deja amintite, în alte capitole.

Cealaltă direcție, abstracționistă, analizată anterior, participă la câmpul teoretic al modernismului european, ale cărui principii de bază sunt purismul formal, delimitarea strictă a genului, refuzul mimetismului și autonomia demersului artistic. Tratată ca realitate în și pentru sine, arta se instaurează în primul rând ca limbaj, și acest domeniu – al articulării discursului compozițional – este cel care absoarbe, într-o primă instanță, mesajul. Artiștii cei mai reprezentativi pentru acest program formal sunt Paul Gherasim, care părăsește temporar (până la reabilitarea figurii) portretistica sa legată de lumea satului, pentru un geometrism deja infuzat simbolic (seria de „Bolți"), și Gheorghe Berindei, cu lucrări de un abstracționism ermetic, având la bază nu doar o numerologie pitagoreică, ci, într-un mod discret, dar aplicat, principiile simbolismului formal și cromatic, din scrierile Sfântului Dionisie Pseudoareopagitul. Lecturile lor teologice (Sfântul Grigorie de Nazians, Sfântul Ioan Damaschin, Sfântul Ioan Metafrast, Sfântul Ambrozie, Sfântul Grigore de Nisa etc.) conferă profunzime conotativă și recomandă imaginea ca o cale de cunoaștere, care părăsește tot mai mult universul percepției brute, și chiar lumea intuiției sensibile, pentru a înainta prin praguri ascetice succesive, tot mai aproape de inexprimabil și de incognoscibil. Recunoaștem în acest tip de demersuri transpunerea imagistică a procesului apofatic, al cunoașterii, întârziat, însă, în zonele în care, încă, principiile armonice anunță o realitate intangibilă prin ele. Purismul abstract, practicat ca geometrism riguros de Ștefan Sevastre și, ca analiză cromatică, tinzând spre o analiză a luminii resorbite și selectate de materie, căreia îi conferă o strălucire dincolo de și deasupra formei, la Horia Mihai furnizează un câmp teoretic, desfășurat de la formalismul autonom, deschis spre arta concretă, la aspirația spre nucleul semnificant, vizat prin demersul apofatic. Aceste tipologii artistice nu mai sunt demult experimentale în sine, dar ele introduc tensiunea experimentală în câmpul reticent

al artei care, pentru a atinge palierul sacrului, trebuie să străbată nu numai capcanele unei culturi secularizate în esență și limbaj, ci și dogmatismul formal al unei arte religioase cu statut istoric precis.

Dependența de sistemul estetic ortodox-oriental, prin transparența creștină, a acestei arte abstracte care dezminte iconoclasmul general al artei abstracte moderniste (Paul Evdochimov[9]), presupune o altă instrumentalitate a suportului abstract. El devine acel tipar negativ, complezent, o materializare, o amprentă a unei absențe încărcate de iminența unei deplinătăți contrare identificării lui Dumnezeu cu Nimicul sau care valorizează Nimicul ca plinătate absolută. Dar, cum spuneam, o dependență de dogmatismul imaterialității reprezentării, trasate la acești exigenți ai abstracției apofatice, conduce la suspiciunea față de sculptură, ca posibil medium pentru transpunerea unui mesaj atât de direct specificat. De-a lungul mai multor colocvii și participări expoziționale, ei s-au ținut deoparte, sau au formulat obiecții directe, față de prezentarea unor lucrări cu ancorare figurativă într-un antropomorfism descriptiv până la tridimensionalitate („Filocalia", București, 1991; „Artă și sacralitate", București, 1999).

Mai ușor acceptată, se conturează disponibilitatea spre complexitatea reprezentării, spre mimetism, ca altă versiune (alternativă) a „amprentei", a „mulajului" complezent al intenției creatorului, rămânând în limitele stricte ale bidimensionalității suportului, dar nu și a reprezentării. Revenim aici la atitudini deja citate: peisagismul secvențial, riguros descriptiv, realizat cu mijloacele limbajelor occidentale postrenascentiste, și natura moartă simbolică, la nivelul conținutului, a obiectului reprezentat („Hranele" lui Horia Bernea, „Clopotele" lui Mihai Sârbulescu, compozițiile cu „mese rituale" sau cu prescuri și potire ale lui Horia Paștină, peștii și imaginile de surse luminoase – flăcări de lumânare – ale lui Constantin Flondor, obiectele sacrificiale ale lui Florin Mitroi).

Am atins astfel cel de al doilea filon al adecvării limbajului, mimetismul occidental, întins de la transparentul mimetism renascentist, încă legat de transparența mistică a sintezei intelect-percepție, subiect-lume, prekeppleriene,

până la intensitatea autosuficientă a reprezentării hiperrealiste. Desigur, în acest teren figural, se confruntă, din nou – sau converg – direcții de reconsiderare a antropomorfului.

În mod paradoxal – de fapt doar în aparență paradoxal, dată fiind legătura complexă între concept și imagine, pusă în evidență de filosofi ca Gilbert Durand[10], mult mai dispuși să recunoască imaginii rolul său cognitiv decât școlile derivate din fenomenologia sartreriană sau din poststructuralismul psihanalitic – această restaurare a funcției figurativității trece, în cazul de față, prin conceptualism. Și conceptualismul traversat de artiștii la care ne vom referi din nou și figurativismul, care revalorizează cu alte valențe discursul realist, hiperrealist, bad painting și neoexpresionist, se depărtează de nucleul lor rigid de definiție pentru a accepta rolul de „amprentă" relevantă pe care chipurile creației – peisaj, semn, antropomorf, obiect construit – îl pot redobândi în contextul provincial ortodox. Reprezentarea figurativă se deschide acestor noi propuneri în măsura în care se îndepărtează ea însăși de nucleul dogmatic tradițional, reactualizat de analiza unor teoreticieni ca Paul Evdokimov. Însă, orice s-ar spune, textele sale se referă la opere ale unei arte majore (arta icoanei) elaborate în trecut și situate în transistoric. Efortul artiștilor de care ne ocupăm vizează, cu tensiunea sa nu lipsită de dramatism, tocmai reinstaurarea în actualitate, într-un moment când conștiința vehement asumată a temporalității, declinând în efemerul cel mai acut, subminează ultimele rezistențe alte atemporalității și sentimentului eternității. Sau, mai exact, ale conștientizării eternității. Căci tot discursul, tot conflictul se consumă, în definitiv, în conștiința culturală a subiectului.

Aproape nici unele dintre soluțiile finale ale căutărilor artiștilor contemporani la care ne referim, urmărind refacerea parcursului dintre semnificat și semnificantul complex, bogat în valențe perceptive, senzoriale, descriptive și nuanțat conceptuale, nu păstrează până la urmă un caracter experimental. Experimentul constă în deturnarea acestor soluții lingvistice de la învestirea lor semantică actuală, eliberarea de mitul purei picturalități, al formalismului pur, și refuzul jocului referențial ambiguu și plurivoc. În fond, ne aflăm în fața unui demers, a unui evantai de demersuri de epurare a acestui circuit, chiar dacă bogăția informației, rafinamentul senzorial și inevitabilele depuneri semnificative ale parcursului istoric însuși, ce separă actualitatea și momentul elaborării sistemului figural, nu pot fi în totalitate expurgate. Și chiar într-o primă etapă, referința culturală maschează referentul ultim și limbajul obturează propriul conținut, înainte de a-l lăsa să invadeze planul comunicării. Mă refer la lucruri deja amintite – rolul morfologiilor bizantine, utilizate de Marin Gherasim în pictură sau, mai târziu, în mediumul sculptural în lucrările lui Iulian Olariu (din perioada 1988 – 1992).

Pentru mulți artiști aflați într-un impas opțional, între repulsia față de realism și recunoașterea unei bogății infinite a posibilităților culturale, oferite de diversele sale grade de transfer – transpunere, evocare, conversiune sau reconstrucție în imagine –, conceptualismul a constituit o etapă și o deschidere. Un exemplu relevant, pentru spiritul momentului și pentru complexitatea soluțiilor, sunt „instalațiile" grafice ale lui Horia Bernea, extrase din jurnalul său, amestec de comentarii, text, cuvânt, autoanaliză, descripție și imagine-desen, „remanență" a unui monument, notație, analiză formală, chiar protomodel formal și formativ. La Bienala Tinerilor Artiști de la Paris, în 1971, un asemenea panou al său a fost distins cu premiul François Stahly. La acel eveniment – o bienală foarte importantă pentru sesizarea celor mai actuale tendințe – se lansa, sub patronajul teoretic al Catherinei Millet, conceptualismul, o tendință și un concept ce se definiseră la sfârșitul deceniului șapte. Ulterior, picturile sale vor păstra această articulare complexă în cicluri conceptuale care, indiferent de deschiderea directă a fiecărei imagini, prin transparența efectivă a câmpurilor referențiale (unde se atinge cu postmodernismul, ca reper al actualității), spre nucleul semnificatului. Iar serialitatea devine una dintre metaforele multiplicității fațetelor în care semnificatul se manifestă.

Un alt exemplu îl oferă ciclul „Antropocosmos", prin care Paul Neagu își deschide demersul său de situare a microcomosului uman în contextul – și în nexul comuni-

cațional – al universului. Acest ciclu amplu de desene, realizat în mai mulți ani, reduce figura la semnul plat și gol, la conturul cartografic, care susține variante de compartimentare (celulară) – un proiect de umplere semantică a acestui semn vid cu versiuni culturale ale structurii și funcțiilor sale. Desenele urmăresc ipoteze de semnificare – astrologică, alchimică, biofizică –, într-un joc poetic ce lasă să se reliefeze, totuși, mereu, funcția cognitivă a acestui model. Cunoașterea, ce apare mult mai subtilă și mai acaparantă – mult mai activă decât simpla specularitate sau decât intuirea unei identități substructurale –, devine axul central al demersurilor sale din viitoarele happenings și chiar din ciclurile sculpturale „Hyphen", „Sculpturi catalitice", „Unnamed". Iar începutul acestui proces, cum spuneam și într-unul dintre capitolele precedente, îl constituie lucrarea/happenng *Omul prăjitură în 16 etaje*, care centralizează structurile antropocosmice și așază ospățul ritual în centrul experienței culturale.

Acest nucleu conceptualist, care în anii '70 organizează o resurecție intelectuală a demersului artistic și dă posibilitatea unor latențe spirituale reprimate să-și găsească suportul, se deschide spre o importanță nouă atribuită imaginii vizuale, spre o relevanță a cuvântului, inserat imaginii ca text, devenit imagine, și conduce spre acțiune.

Nu vom analiza rezultatele concrete ale acestui experiment de fond, de a reînvesti sisteme de formalizare deja încărcate de conotația apartenenței la stiluri determinate istoric – și geocultural – aparținând Occidentului postrenascentist (catolic) sau Orientului creștin modern, în alte căutări și soluții. Se aduc la suprafață (în sculptură mai cu seamă) aporturi mult mai vechi, arhaice sau ale antichității clasice. Desigur, analiza aplicată soluțiilor găsite – condiția spațială, situarea obiectului într-o anumită abstracție de context, refuzul mimesis-ului de a se instaura ca instrument cognitiv, ca în primele sale reinstaurări în pictura occidentală, și în cazul sculpturii (Vasile Gorduz, Silvia Radu, Neculai Păduraru, Darie Dup, Aurel Vlad, Laurențiu Mogoșan, Alfred Dumitriu, Titi Ceară) relațiile interne care agrenează elementele morfologice, cu datele tradiționale ale obiectului sculptural, sau maniera în care

se slăbesc aceste angrenaje formale, lăsând să funcționeze doar relațiile conceptuale ale instalației sau pseudoinstalației așază aceste demersuri într-o situație ambiguă față de experiment.

Dar nu aceste moduri de funcționare internă ale obiectului de artă ne interesează aici, și nu la acest nivel se consumă experimentul, ci în acea articulare în plus introdusă în parcursul dintre semnificat și semnul (sistemul de semne), un reper în plus. Subiectul, aflat în căutarea unei imagini care să-l conducă prin contemplare (din nou) spre Adevărul nereificabil, accesibil doar prin intermediul unei realități deja de mult reificate, face apel la instanța sinteză de obiectivitate și subiectivitate, care sunt faptele culturale deja elaborate, deja aparținând realității. Dintr-o altă perspectivă, notațiile târzii ale lui Nietzsche și *Opera de artă* a lui Heidegger recunosc artei aceste funcții.

Recurgând la imaginea grădinii – temă arhitecturală a peisajului –, Horia Bernea și, după el, pictori din Prolog operează conștient, intențional la un arhetip, definit diferit de Jung, de Bachellard, de Eliade sau de Durand, cunosc amploarea investiturii sale iconografice, complexitatea lanțului semiozic căruia simpla lui „punere în scenă" îi dă naștere. Același lucru, despre citarea pâinii, a coloanei, a Potirului și așa mai departe. La rândul său, artistul ce recurge la semnul antropomorf utilizează măcar parțial ramificațiile drumului interpretativ care leagă acest semn complex și ambiguu de referentul său ultim – de referentul originar. Atunci când vizează Chipul, modelul absolut rămas ca amprentă inalienabilă în uman și care, fiind altceva decât antropomorfismul, trece tocmai prin el, tinde fără echivoc spre calofilia icoanei tradiționale (Sorin Dumitrescu) sau spre sublimul tragic (Darie Dup, Ion Grigorescu).

Evident, un artist ca Sorin Dumitrescu angrenează mai complex acest semn citat cu exactitate referențială, într-un discurs conceptual plurisemic, într-un comparatism cultural, într-un dialog imagistic despre diversele soluții ale reprezentării și invocării (*Mâna Arhanghelului Mihail, Pantocratorul*, instalații – 1991-1997).

Iar Ion Grigorescu trece acest semn bogat în investiții semnificative prin multiple versiuni culturale (simbolism

tantric, icoană bizantină, violență expresionistă, exactitate exterioară hiperrealistă, condensare generic simbolică, dedublare teatral-performativă) gravitând mereu spre centrul sensului originar, înspre care ipostaza culturală citată mediază doar ca sens-indicator.

Aceeaşi manevrare conştient-culturală a materialului semiologic şi a componentelor – substanţiale, gestuale, formale – o regăsim în componentele complexe, în care, uneori, finalitatea depăşeşte cadrul jocului intelectual pur al referinţei, înspre fondul sacru. Am văzut în capitolul dedicat materiilor şi utilizării lor în creaţia artiştilor ultimelor decenii cum valorizarea simbolică a elementelor substanţiale trimite la împărţirea tradiţională, cvadripartită, propunând relaţii metaforice, găsind soluţii formale sugestive pentru a le invoca şi comenta. Wanda Mihuleac, de pildă, dedică mai multe cicluri de imagini (fotografii, film) celor patru elemente. Dar, în cazul unor artişti ca Paul Neagu *(Omul prăjitură în 16 etaje),* Marcel Bunea (pâinea şi vinul din instalaţia de la Art Expo, 1994) şi al Getei Brătescu *(Prăjitura de pământ)* sunt utilizate elemente substanţiale – miere (materie solară, prin origine şi culoare) şi aluatul copt –, implică constelaţii de simboluri convergente, aderente pe condiţia solară masculină a antropomorfului şi a simbolului central al euharistiei la Paul Neagu. În cazul Getei Brătescu regăsim constelaţia de termeni referitori la sacralitatea teribilă şi obscură a feminităţii – pământul, explicit izomorf complexului feminin (zeiţa telurică maternă), şi apa, fecundă, selenară, germinativă, adunate sub semnul ingestiei rituale – zona digestiv sexuală fiind la rândul său un apanaj al simbolismului feminin. Masca şi mâinile (elementul fabricităţii) complicând această arborescenţă semantică

Anii '90 aduc în scena artei româneşti, pe lângă modalităţile deja investigate, un nou mod de abordare a acestei problematici a inadecvării limbajului, la orizontul aspiraţiilor omului contemporan, care nu este, în ce priveşte sacrul, atât un orizont de aşteptare, cât unul de indiferenţă sau de interpretare fantastă sau de îndoială, răzvrătire, confuzie. Cuvântul şi imaginea se încarcă – reîncarcă – cu un mesaj religios foarte explicit, tinzând la intensitatea pro-

fetică, în opera lui Marian Zidaru, artist care debutase la finele anilor '80 cu o artă figurativ-simbolică ce exploata mai ales simbolurile zoomorfe şi teriomorfe ale culturilor arhaice. Opera sa intra în dialog cu propunerile figurative ale antichităţii şi lumii arhaice, în acea manieră prin care arta creştină primitivă a operat ea însăşi selecţii din temele simbolice şi sistemele figurative ale precedenţei păgâne. După 1990, în urma unei experienţe personale, îşi asumă un rol profetic şi adoptă un dublu discurs: textual şi figural. Discursul textual debutează cu texte editate în cataloagele expoziţiilor, urmate de editarea unei reviste cu ambiţii teologice (*Cuvântul lui Dumnezeu*), gravitând în jurul unui nucleu profetic de texte presupus revelate unei profetese locale, nerecunoscute de Biserica oficială şi dezvoltând discursuri cu tentă eshatologică, cu influenţe din eshatologia ortodoxă şi din cea gnostică, şi diversele luări de poziţie vehement pesimiste faţă de starea spirituală a omului actual. Complementar, el dezvoltă un discurs imagistic, pornind de la sculptură şi evoluând spre instalaţii din ce în ce mai complexe ca structură spaţială, şi mai efemere ca suport material, unele incluzând elemente de video artă, oferind contextul unor intervenţii sau performances. Împreună cu soţia sa, Victoria Zidaru (sculptoriţă cu evoluţie similară spre instalaţie tradiţională sau media), realizează câteva evenimente-ambienturi remarcabile prin forţa expresivă şi ingeniozitatea soluţiilor spaţial-materiale, cu un caracter experimental sigur şi dezinvolt: *Cuptorul din Babilon* (1998) şi *Focul* (1998), instalaţie, care devine centrul dinamic al unui videofilm[11].

Mutaţiile comportamentale, care caracterizează arta deceniilor de mijloc, implică o revalorizare – a realităţii imediate netranspuse într-o replică culturală, cu funcţie culturală intrinsecă. Trupul uman şi mediul său devin suportul unor gesturi artistice exprimând direcţia unei culturi care, străduindu-se să-şi integreze tranzitoriul şi derizoriul, abdică de la estetic, după ce a abdicat de la anamneză şi sacralitate, dar este şi efectul unei atât de îndelungi fiinţări antropologice în condiţie de culturalitate, de „animal cultural", încât suportul material al individualităţii, şi contextul artefactelor în care omul social se exprimă şi se fără-

mițează, sunt, dincolo de vacuitatea programată a semnului, dincolo de ipostaza sa de simulacru, în structurile sale cele mai intime, o reminiscență culturală și semnificativă inerodabilă. Așa încât, nu este deloc dificil ca, utilizând aceste noi-vechi seturi de semne, semnificatul sacru să fie regăsit, puternic, și gata să transpară chiar în gesturi șovăielnice, ambigui sau polemice. O întreagă tradiție teatrală leagă sacrul și profanul, iar universul teatral înseamnă incintă și suport actoricesc, suport uman, legat în narativul unui rit desacralizat, dar nu independent de punctul său de emergență. Teodor Baconsky dedică mai multe capitole ale lucrării sale *Râsul patriarhilor*[12] acestei probleme pasionante și spinoase „sfinților mimi", teatralismului bizantin și așa mai departe. Ar fi exagerat dacă am învesti prestațiile artiștilor care practică aceste genuri limită cu o atât de subtilă justificare culturală. Dar ei regăsesc, deseori spontan, sub imperiul unei experiențe existențiale, sau, într-o polemică interioară cu propriile resurse comportamentale, sacrul în centrul demersului. Gesturile intenționat legate de referința la rit în cazul artiștilor primei generații neoavangardiste (Mihai Olos, Ana Lupaș) se instituie într-o polemică culturală, iar lor li se adaugă, în timp, demersul la fel de asumat în invocarea unui fond ritual și a unei perspective simbolice al lui Ion Grigorescu și, încă mai direct și retoric, prestația grupului Marian Zidaru, Victoria Zidaru. Alte trasee provin dintr-un mediu destul de suspicios față de acest nucleu valoric. Primul exemplu este cel al parcursului ce marchează experimentul cognitiv al happeningurilor în natură, ale grupului Sigma, care îi conduce, cum am arătat cu altă ocazie, pe Constantin Flondor și Ștefan Bertalan, spre nucleul mistic al realității. Începute ca exerciții de sinteză conceptual perceptivă, fundamentând sistemul de formalizare, acest ciclu de experimente, care îi fac atenți la complexitatea naturii și la relația dintre subiect și obiect, îi relevă lui Ștefan Bertalan tragicul subiectului, despărțit de lume, închis în propria subiectivitate, asediată de factori sociali agresivi. Constantin Flondor, pe același parcurs, întâlnește platforma ideatică a grupării Prolog și revine spre mediumul tradițional al picturii. Dar câteva dintre instalațiile sale pun în evidență sensul materialității

euharistice a lumii materiale (participarea la expozițiile „Locul, faptă și metaforă", București, 1983, „Stare fără titlu", Timișoara, 1992). Ecourile grupului Prolog sunt mai ample decât restrânsul său număr de membri, și artiști ca Dan Palade lărgesc nucleul problematic al unui proces cognitiv ce reabilitează contemplația. Nu comentăm aici ciclurile de picturi dedicate temei grădinii și satului, ci acțiunile filmate și video peliculele din 2001 dedicate comunicării și sacrificiului.

Dinspre mișcarea feministă vin alte ecouri ale sensibilității – poate doar punctuale – la sacru. Lia Perjovschi, pentru care problematica sinelui este centrală, dedică o instalație video unei teme de mare actualitate în cultura anilor '90 – tema îngerului, ca prezență fantasmatică și ca imagine/realitate ce impune transcendența („Plecarea îngerilor", 2002).

Mirela Dăuceanu, autoare a unor instalații agresiv feministe, realizează în 2001 un ambient comemorativ, consacrat temei întâlnirii sinelui cu angelicul. Este o instalație funerară, în care fulgii din penajul păsării (ființă cu simbolică psihopompă puternică până la a-și împrumuta morfologia îngerului) și oglinzile mediază, concret, întâlnirea. Iar Roxana Trestioreanu dedică un film video botezului într-un context ecumenist. Dar nu putem vorbi de o atingere mai mult decât fulgurantă a acestor artiste cu zona vastă a restaurării sacrului.

Înspre cucerirea spațiului social. Spații culturale definite, integrate discursului resacralizant

Odată reinstaurat la nivelul limbajului și al spațiului intrinsec al operei, conținutul, nucleul semantic al sacralității, se extinde spre spațiul public. Cucerirea acestui spațiu, complementar spațiului consacrat (religios), începe prin a fi cel deja definit cultural – spațiul muzeistic și al galeriei de artă. Un șir de proiecte curatoriale – aparținând lui Paul Gherasim (tranzitoriul spațiu al colecției de artă din Râmnicu Vâlcea, partea dedicată intersecției între arta contem-

porană și arta populară[13], la expoziția Studiul II) și Ancăi Vasiliu, în cadrul Muzeului Satului din București, pune în act această temă a reactivării, prin intermediari culturali, a incintei sensibile la sacralitate a Muzeului. Sunt programe precaute, accentuând asupra acestor verigi culturale, identificate în arta țărănească – veche și contemporană – în momentele de deschidere spre temele și simbolurile creștine în arta modernismului timpuriu, și toate creând un fundal noilor tentative de participare la acest palier semnificativ al artei contemporane. Nu ne aflăm în fața unei încercări de a deschide spațiul muzeal/expozițional unei experiențe specific religioase, în contrapunct cu deschiderea controlată temporar spre experiența profană pur estetică sau turistică, ci în fața unei privilegieri a etapelor culturale și a operelor contemporane în care sacrul este resemantizat. „Locul – vatră și metaforă“, curator, Anca Vasiliu, 1983, reunește artiști cu interes pentru o artă simbolică ce are mesaj sacru. Muzeu Satului devine, în deceniul nouă, un loc privilegiat al manifestărilor care indică, discret dar constant, relația artei contemporane cu spațiile tradiționale, păstrătoare ale comportamentului ritual și ale credinței. Cum deja am observat, satul reintră în atenția artiștilor contemporani nu numai ca o sursă de repertorii morfologice – cel mai adesea suspectate de a-și fi pierdut sensul simbolic –, ci și ca un loc privilegiat, opus direcțiilor subculturii și depersonalizării vehiculate mediatic, chiar în condițiile foarte precare ale televiziunii în România epocii prerevoluționare, pe de altă parte, ca un spațiu de rezistență față de propaganda ateistă oficială, opoziție accentuată de ostilitatea față de proiectul colectivizării (din nefericire realizat). Tocmai de aceea, în deceniul nouă, când programele culturale proletcultiste (de tip Cântarea României) lovesc arta înaltă, satele, ca spații sociale impenetrabile, sunt vizate de proiectul urbanizării forțate – un proiect mascat de distrugere integrală. Odată ruptă relația dintre pământ – ca proprietate, centripet ereditară, și sursă de existență – și țăranii deveniți proprietari colectivi sau muncitori agricoli (țel final al procesului de urbanizare), distrugerea vetrelor țărănești tradiționale completa o strategie socială

1. Roman Cotoșman, *Quaternar*, instalație, 1968.

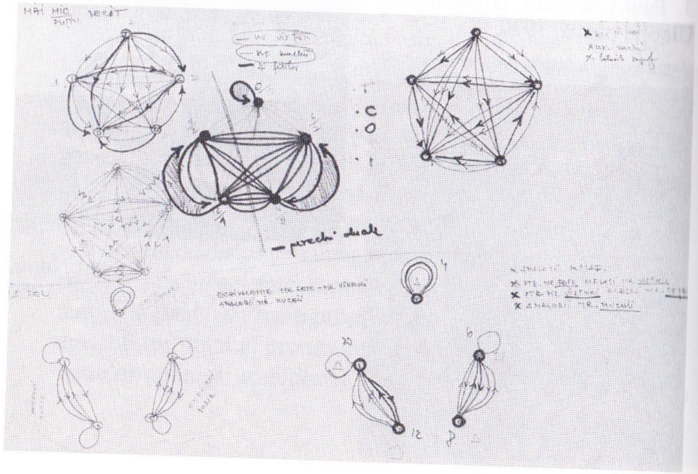
2. Florin Maxa, *Picto-obiect*, materiale diverse, 1968.

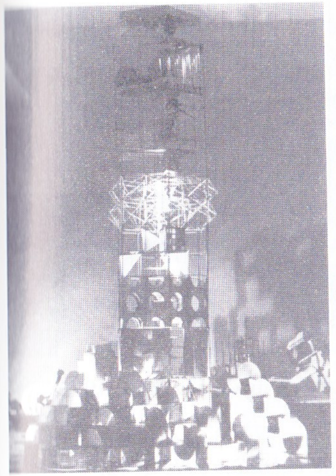
3. Paul Gherasim, *Logos III* Ulei pe pânză, 1970.

4. Romul Nuțiu, *Șapte forme pictate*, 1969

5. Ana Lupaş, *Instalaţie umedă,* 1971.

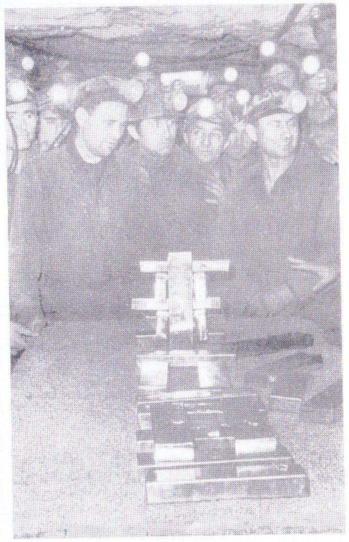
6. Constantin Flondor, *Relaţii între cinci poliedre,* schiţă, 1971.

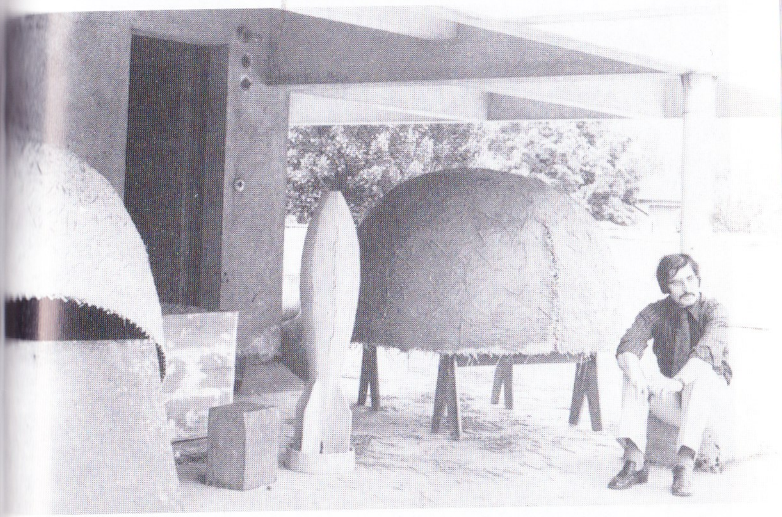




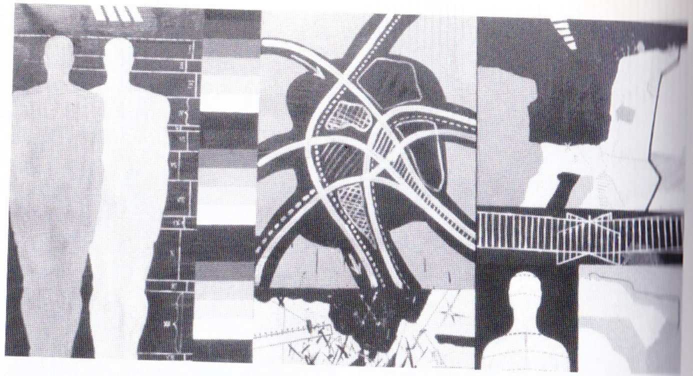
7. Grupul Sigma, *Turn informaţional,* proiect, 1971.

8. Mihai Olos, *Aur şi grâu,* acţiune, mina Herja, Maramureş, 1972.



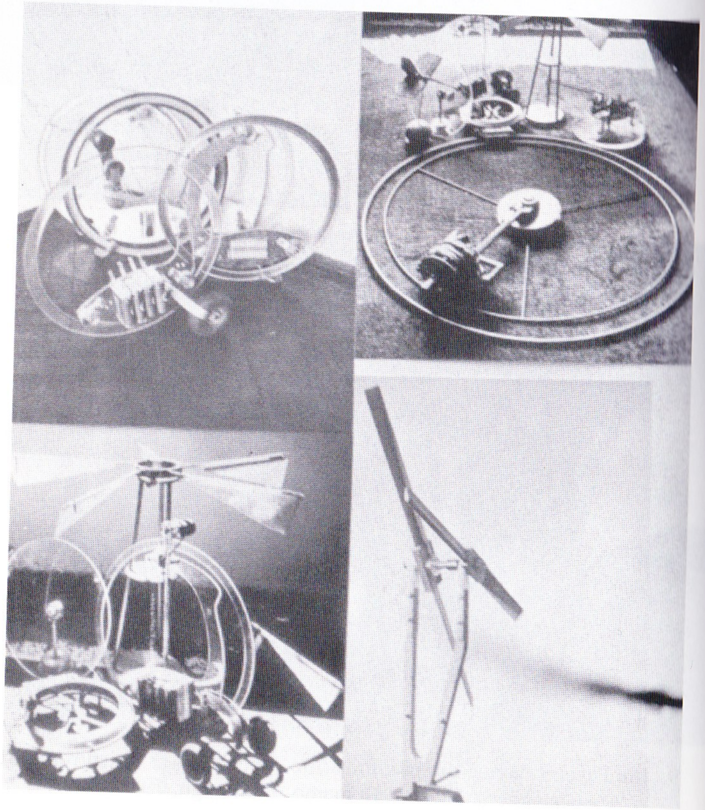


9. Ilie Pavel, Imagine din preliminariile expoziţiei „13 artişti români" la Galeria Richard Demarco, Edinburgh, 1971.



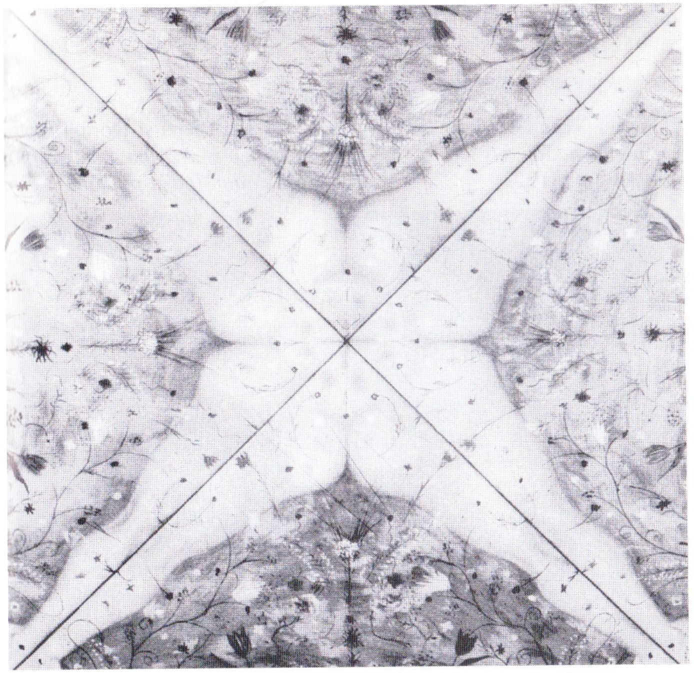
10. Marin Gherasim, *Urban,* tehnică mixtă pe pânză, 1972.

11. Constantin Baciu, Machete pentru obiecte cinetice utilitare *(Girocord, Instalație eoliană),* 1972-1976.



12. Horia Bernea, Imagine din atelier cu *Prapor umbrelă,* 1977.

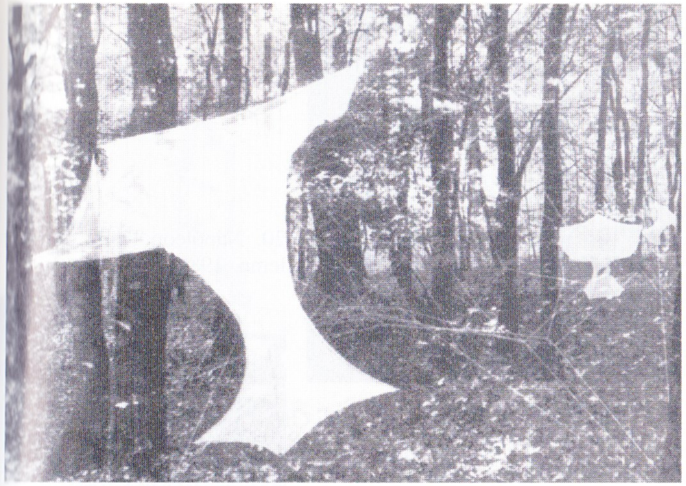
13. Horia Bernea, *Prapor,* ulei pe pânză, 1973.



14. *Experimentul de la Bârlad.* Pictorul Corneliu Vasilescu în fața unui panou pictat, 1973.

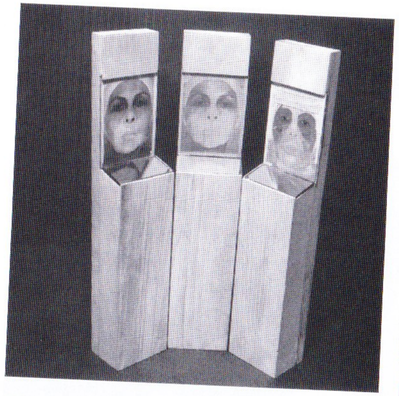
15. Paul Neagu, *Going Tornado,* performanță, 1975.

16. Elena și Doru Tulcan, *Acțiune pentru apă, aer, foc și pământ,* 1975.



17. Ștefan Bertalan, *Vedere asupra experimentului de implantare a unor corpuri membrană cu dublă curbură tensională în mărimea de ordinea pădurii,* 1976.

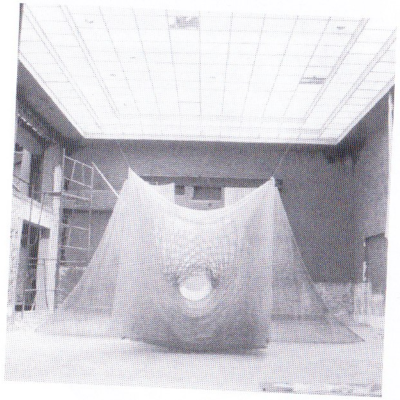
18. Andrei Cădere în acțiunea sa din Muzeul de artă din Bruxelles, 1976.



19. Geta Brătescu, *Stâlpii,* instalație cu fotografie pe hârtie milimetrică, 1982.

20. Napoleon Tiron, *Om,* lemn, 1986.

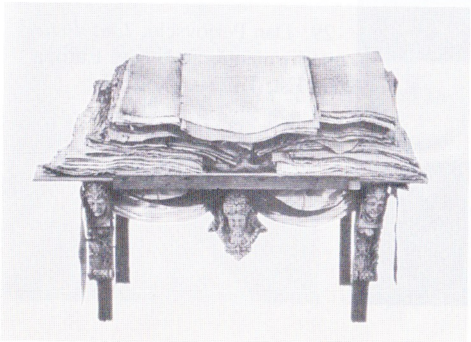
21. Daniela Grușevschi, *Tunelul,* Instalație, voal de hârtie, 1986.



22. Șerbana Drăgoescu, *Trepte A,* ambient cu păpuși create de Aida Petrarian, 1987.

23. Wanda Mihuleac, *Byzanthinicon,* instalație, 1988.

24. Teodor Graur, *Scaun negru și ciocan,* obiecte pictate, 1992.

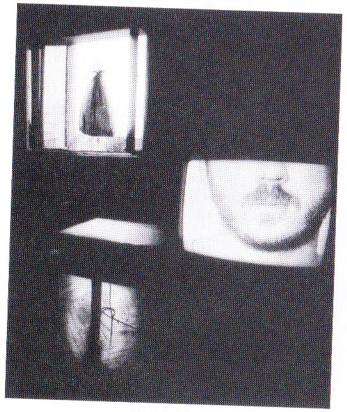


25. Ion Bitzan, *Turnul,* instalație, 1992.

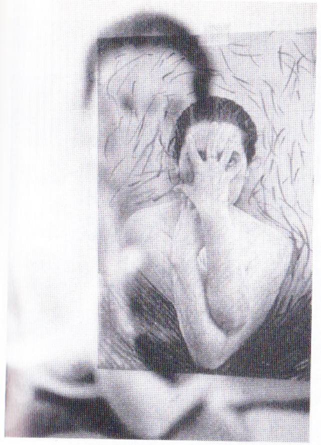
26. Suzana Fântânariu, *Mumia,* performanță, Festivalul Europa de Est, Timișoara, 1993.

27. Üto Gustav și Konya Reka, *Etna III,* acțiune, Festivalul AnnArt, Lacul Sfânta Ana, 1993.

28. Sandor Bartha, *Lecția de respirație,* montaj foto, 1993.

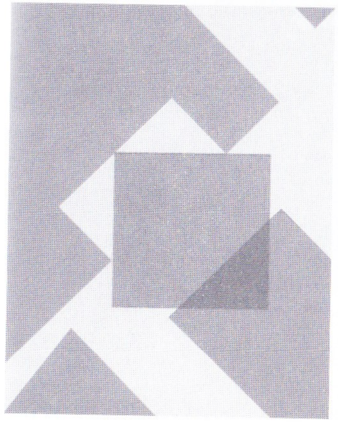


29. Dan Perjovschi, *Tautologie,* performanță, Festivalul Europa de Est, Timișoara, 1993.



30. Roxana Trestioreanu, *Eu printre ceilalți,* montaj foto, 1994.

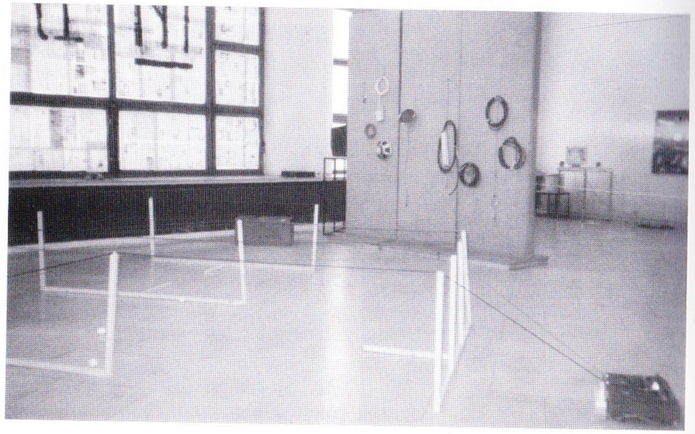
31. subReal cu Shozo Shimamoto, *Comunicare,* performanță, 1994.



32. Ștefan Sevastre, *Fără titlu,* ulei pe pânză, 1995.

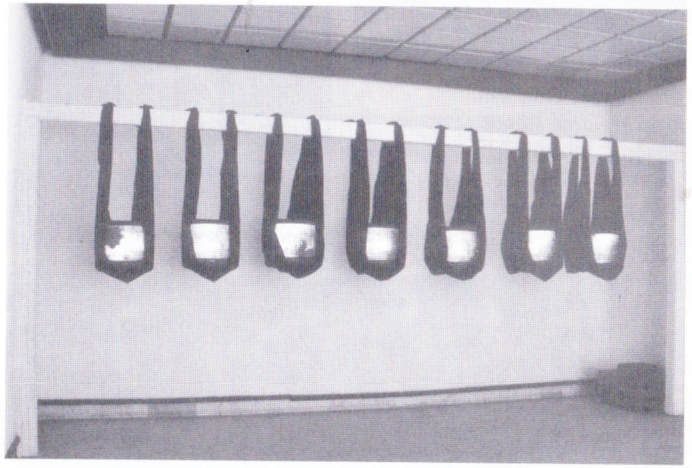
33. Marian Zidaru, *Valiza regelui,* instalaţie, 1995.

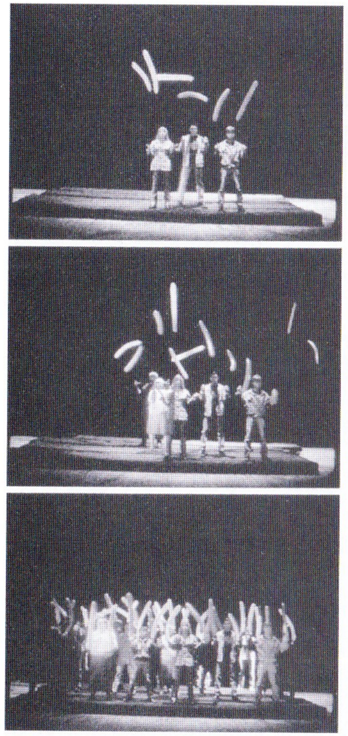
34. Mircea Florian, *Instalaţie,* în expoziţia „Experiment“, Bucureşti, 1996.



35. Olimpiu Bandalac, *Discursul,* performanţă, 1996.

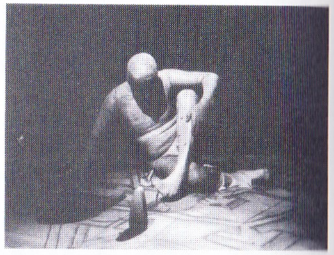
36. Sorin Vreme, *Albă ca zăpada şi cei şapte pitici,* instalaţie video, 1996.

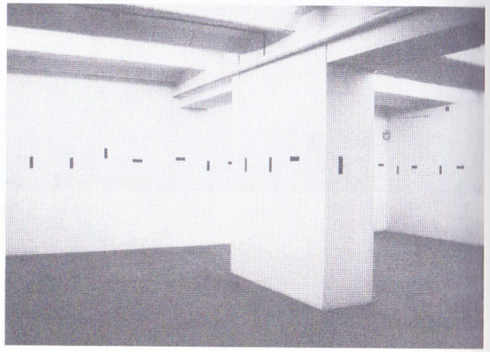




37. Nicolae Onucsan, *Balet rigid de sfârșit de secol,* imagini din video film, 1996.

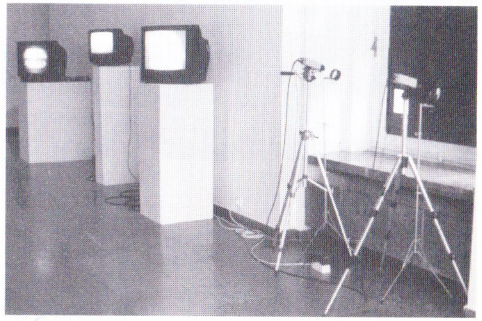
38. Alexandru Antik, *Lepădarea pielii,* performanță, Festivalul Europa de Est, Timișoara, 1996.





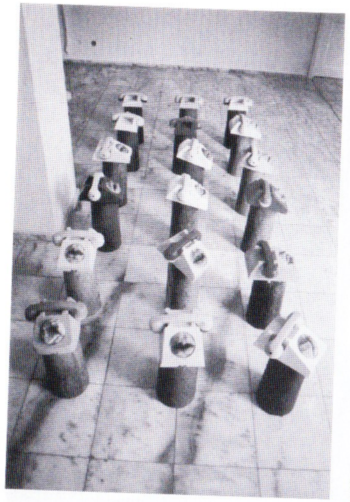
39. Diet Sayler, *Instalație,* Timișoara, 1997.

40. Darie Dup, *Paturi salvatoare,* instalație, 1997.



41. Alexandru Patatics, *Instalație media,* Expoziția Ad Hoc, 1997, Muzeul Ludwig, Budapesta.

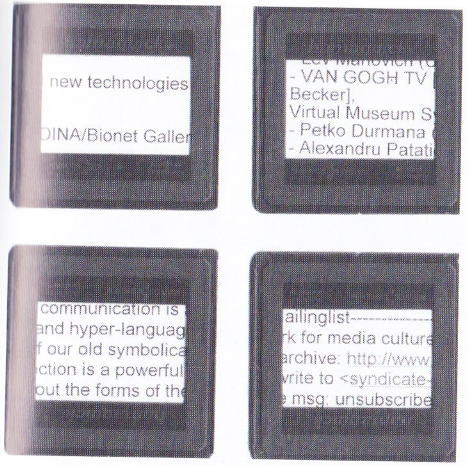
42. Pavel Brăila, *Acțiune,* Festivalul „Surâsul Giocondei“, Chișinău, 1998.



43. Romelo Pervolovici, *Telefoanele,* instalație, expoziția „De-compoziția“, Galeria Muzeului de Artă, Bacău.

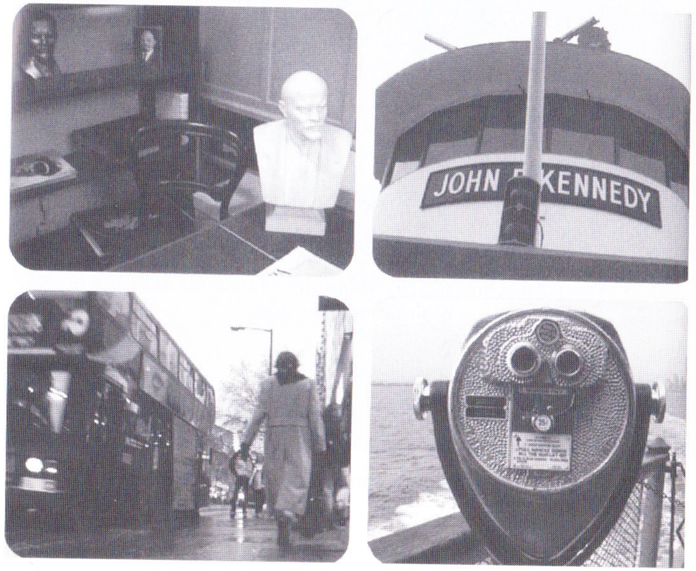
44. Marilena Preda Sânc, *Globul,* 1999.

45. Matei Băjenaru, *Citind,* Festivalul „Surâsul Giocondei“, Chișinău, 1998.

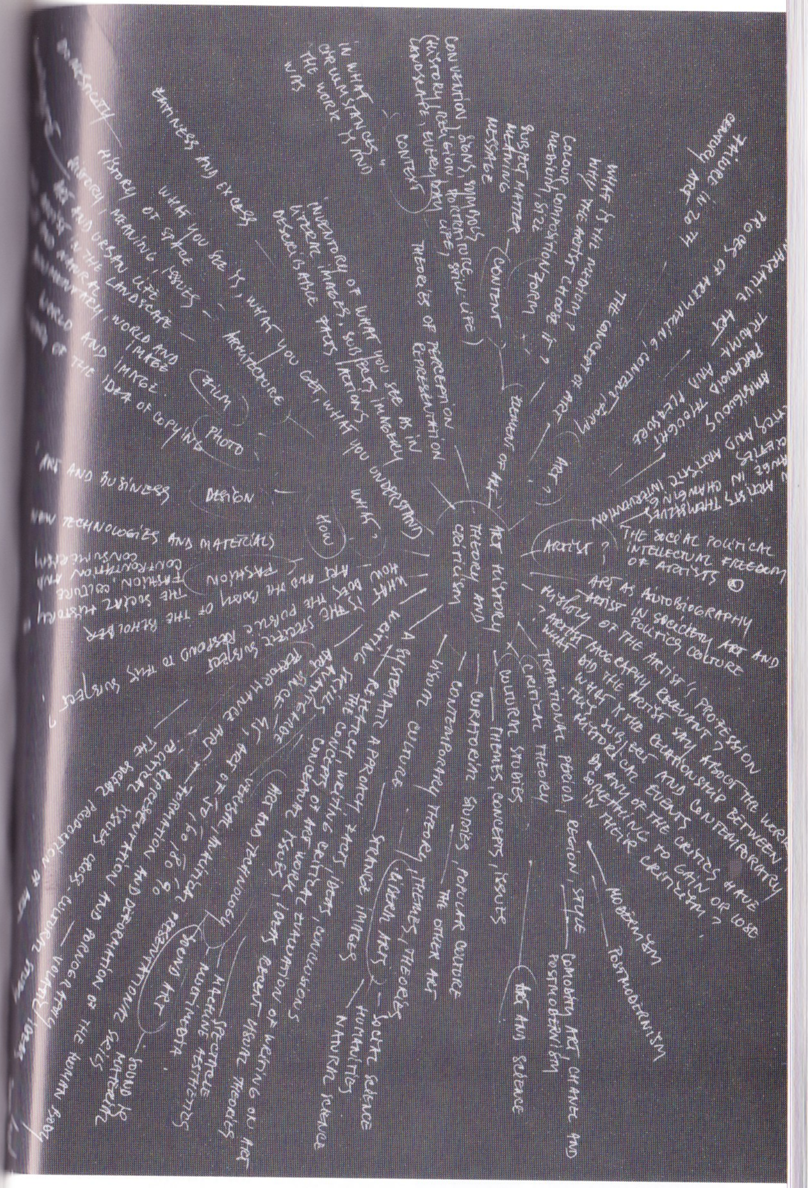


46. Mirela Dăuceanu, *Muzeul meu de artă contemporană.*

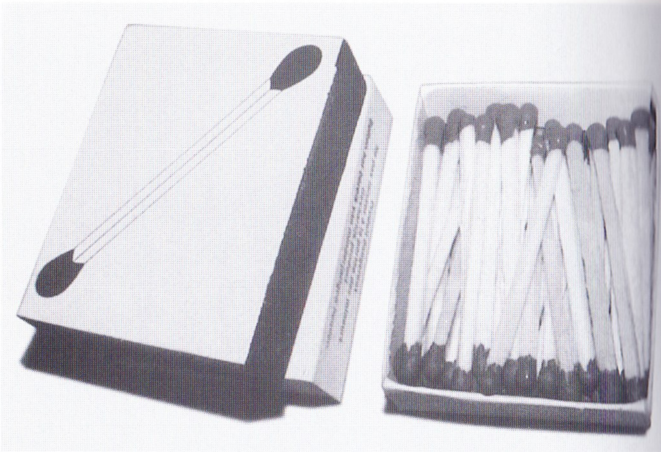
47. Dan Mihălțeanu, *Liquid Cities 01,* film video, detaliu, 2001.



48. Sorin Dumitrescu, *Mâna arhanghelului Mihail,* sculptură, detaliu, 2001.



49. Lia Perjovschi, *Sens,* lucrare de artă conceptuală, 10 pagini A4, Revista *Balcon,* 12/2000.



50. Mircea Kantor, *Chibrituri,* obiecte, 2002.

51. Cristian Paraschiv, *Fantome du Plaisir,* expoziție din ciclu *Bio-arta,* Graz și Paris, 2003.

agresivă și un proiect de anihilare a unei condiții spirituale greu de înfrânt prin dialog sau opresiune directă.

Am vorbit deja, în mai multe ocazii, referindu-mă la creația unor artiști ca Ion Grigorescu, despre integrarea satului ca subiect (câmp de referință) în discursul artistic. Lucrările sale dedicate acestei teme și prezentate în expoziția „Studiul II", Timișoara, sau în expozițiile din ciclul „Vatra", la Muzeul Satului București, fotografii, instalații fotografice, au un caracter semidocumentar.

Alte modalități de a aduce spațiul rural în incinta muzeală procedează la realizarea unor ambienturi cu obiecte plecate de la morfologiile gospodăriilor țărănești și cu invocarea ritualurilor (fără a le repeta sau cita). Un exemplu îl oferă expoziția de la Muzeul Satului, din 1987, a sculptorului Romelo Pervolovici. Muzeul Satului continuă să găzduiască și în deceniul zece, și după 2000, expoziții sinteză, cu teme din ce în ce mai acuzat religioase – tema crucii, tema incintei sacre – organizate de Ion Nicodim, Marian și Victoria Zidaru, și păstrând același program de oglindire a resurselor artei vechi și de reiterare a simbolurilor culturii creștine în opere acuzat actuale (participă un număr mare de artiști printre care cei tradițional legați de acest sector – Marin Gherasim, Ion Grigorescu, Constantin Flondor, Ion Nicodim, Șerbana Drăgoescu, Suzana Fântânariu) – și artiști pur experimentaliști sau neoavangardiștii ca Ion Bitzan și Teodor Graur.

Dar deschiderea spațiului cultural muzeal spre cultura creștină, ca nucleu polemic în contextul intens orientat spre reformele sincroniste, la nivelul ideatic, și ca politică culturală a deceniului zece, o marchează apariția a două instituții – în 1990, Muzeul Țăranului Român, București, condus până în 2000 de Horia Bernea, și, în 1991, Galeria Catacomba, București, în cadrul Muzeului Național de Artă, și legată de Fundația Anastasia, condusă de Sorin Dumitrescu.

Muzeul Țăranului Român afirmă de la început o accepție a lumii rurale ca lume ortodox creștină, identificând cultura rurală românească cu sinteza culturală postcreștină și neglijând programatic substructurile arhaice păgâne ale acestei culturi, cu excepția formelor lor „îmblânzite", to-

lerate de practica creştină, în complexele rituri ale sărbătorilor din calendarul agrar sau ale sărbătorilor de iarnă. Muzeul fucţionează ca un ansamblu dinamic de instalaţii tematice, pe teme direct simbolice – crucea – sau mediat simbolice – cămaşa, podoaba de cap etc. Simultan au loc târguri de meşteşuguri populare, cicluri de conferinţe dedicate temelor teologice, antropologice şi etnografice larg culturale, expoziţii de artă contemporană, deja tradiţional legată de universul creştin. Colectivul de cercetare de aici editează, din 1995, revista de etnografie şi antropologie *Martor*. Devenit el însuşi un ambient dinamic, în permanentă transformare, Muzeul este şi o instituţie cu program de difuzare a informaţiei despre cultura creştină, ţărănească, în principal, în centrele europene. O serie dintre expoziţii şi mai multe cicluri de comunicări au loc la Paris în intervalul 1993-2000.

Galeria Catacomba dezvoltă un program expoziţional selectiv, dedicat artei culte şi cercetării culturologice. Artiştii legaţi de semnificatul sacru sau de cultura ortodox creştină (Horia Bernea, artiştii grupului Prolog, Florin Niculiu, Florin Mitroi, Vasile Gorduz, Ion Grigorescu, Aurel Vlad, Laurenţiu Mogoşanu, Bogdan Vlăduţă) alternează în spaţiul expoziţional cu manifestări dedicate arheologiei medievale sau descoperirilor şi teoriilor antropologice ce decurg din ele (savantul Cantemir Rişcuţia), şi repunerii în circulaţie a operelor unor artişti neglijaţi (Ion Lucian Murnu).

În jurul celor două spaţii culturale şi al artiştilor ce le girează şi le elaborează programele au loc, în deceniul zece al secolului trecut, polemici, atacuri, centrate pe acuzele tendenţioase de etnocentrism, de neoortodoxism dogmatic etc. De altfel, într-un număr al revistei *Balcon*, din 1999, apare în traducere un articol al criticului maghiar Istvan Hajdu care mută linia de demarcaţie a Europei la limita culturală a spaţiului ortodox.

De remarcat că modul de organizare şi de funcţionare al acestor spaţii – muzeu, galerie – este extrem de actual, un experiment perpetuu, o permanentă căutare de soluţii vizuale, de contextualizare a obiectelor într-un discurs pertinent şi autoritar, la nivelul mesajului, provocator la nivelul

sintactic, la nivelul conexiunilor vizuale, al ansamblurilor. De asemenea, ele devin spaţii de dialog real între cele două fluxuri orientative ale culturii româneşti actuale – cel pro-occidental şi cel neotradiţionalist; să cităm doar expoziţia „01, 01, 01...", a treia expoziţie anuală a Centrului Soros pentru Artă Contemporană, deschisă în spaţiile Muzeului Ţăranului Român.

O altă categorie de intruziune a spaţiului reritualizat şi, astfel, în mod mediat şi „slăbit", desigur, a spaţiului resacralizat, dincolo de limitele operei de artă şi chiar dincolo de spaţiul cultural specializat, se leagă tot de relaţia culturii actuale cu satul – spaţiul model – şi, de această dată, spaţiul destinatar al complexului obiectual comportamental artistic.

M-am referit deja, în capitolele dedicate extensiei spaţiale ambiental-instalaţioniste şi debutului formelor de happening în arta românească, la axa ce leagă gestul actual de fondul arhaic, transparent, în cultura rurală, în opera a doi artişti transilvăneni – Mihai Olos şi Ana Lupaş.

În happening-ul lui Mihai Olos, *Pământul,* Cuhea, 1971, locul desfăşurării acţiunii este chiar satul în cauză. În happening-ul *Aur şi Grâu,* 1971, locul ales pentru acţiunea simbolică este o mină, Herja, loc prin excelenţă misteric. De altfel, acţiunile lui Mihai Olos se referă permanent, fie morfologic, fie ca scenariu, fie ca spaţiu, la fondul ritual şi semantic al culturii tradiţionale din nordul Transilvaniei ca la o evidentă rădăcină profundă a civilizaţiei româneşti, înfiptă mult mai adânc decât fluxurile istorice ale latinizării şi ale ocupaţiilor post migratorii, istorice, cu aport cultural neglijabil.

Ana Lupaş îşi începe şi ea demersurile experimentale cu acţiunile instalaţioniste de factură rituală, legate de ciclurile agrare, în satul Margău (*Proces solemn,* 1966-1970), şi de industriile ţărăneşti specific simbolice (*Instalaţie umedă,* 1971-1991).

În deceniul zece, Alexandru Chira, artist conceptualist, care a pornit, în pictură, grafică şi, mai târziu, film artistic, de la satul originar şi gospodăria ţărănească, natală, ca centrum mundi, ca omphalos cosmic şi social, reîntoarce gestul absorbţiei culturale într-un revers, implantând în

chiar spațiul satului o zonă de intervenție. El construiește, pe un deal al satului Tăușeni, din zona Clujului, o instalație amplă, de semne reelaborate ale acestui orizont originar, trecute printr-o destul de vagă simbolică actualizată, de confuză decodare masonică, dar de o intensă investiție poetică. *De-semne spre cer pentru ploaie și curcubeu* (1994-1996) se realizează în urma unui ciclu de întrevederi cu țăranii satului, de anchete sociale, de preliminarii teoretice, și leagă vatra satului cu Biserica și cu acest nou punct activ în conștiința colectivă (la inaugurarea lucrării, după mai multe anotimpuri de secetă, a plouat).

Toate aceste tentative sunt ancorate mult mai puternic în condiția culturală actuală decât în suprapunerea cu un spațiu realmente sacru. Imaginile, acțiunile, contextele funcționează ca referință, chiar dacă circuitele referinței sunt orientate fără echivoc spre un punct transcendental, ontologic prim.

O cu totul altă calitate a relației vizează un experiment, extrem de discutat, tratat cu aceeași suspiciune de autoritatea ecleziastică și de lumea culturală. Acest experiment aparține soților Zidaru și constă din alcătuirea unei enclave sociale, reunite prin legăturile experienței religioase (participarea la un spirit profetic), de etică monahală (inclusiv encratism și vegetarianism) și activități economice. Grupul se constituie în jurul unui templu, construit, la Pucioasa, după viziunea lui Marian Zidaru care, în proiectul inițial, când relațiile grupului cu Biserica nu erau tensionate, urma să fie consacrat. Oricum, comportamentul grupului este amprentat de o sacralitate inclusă de planul și funcția acestui spațiu denumit atelier artistic. Anual au loc manifestări culturale în aria din jurul atelierului-templu, în spațiul de existență cotidiană al membrilor acestui falanster religios. Experiment social, tendință de reinserare activă, de purificare a relației inițiale directe cu Dumnezeu – desigur, suspectată la nivel teologic sub semnul amenințător al Apocalipsei situate în prezent – și experiment complex la nivelul artistic, demersul lui Marian Zidaru și al grupului său este expresia din nou specific răsăriteană a noii viziuni religioase, actuale, pluraliste, dispersate în tentative multiple și enclavizante. Aceste afirmații nu se bazează pe fon-

dul doctrinar al mișcării – care este intolerant, și mai rigid dogmatic, legat de modelul sever și coercitiv al textelor profetice ale Vechiului Testament. Cum îl caracterizează părintele profesor Ioan Buga[14], este un tip de credință și de profetism cu un discurs teologic, foarte coerent, dar lipsit de iubire. Și aici se situează actualitatea sa extremă, căci cultura contemporană (care își include experiența religioasă și expresia sa textual-imagistică, ca pe un sector subaltern) este esențial anticalofilă, iar iubirea (care nu este valorizată ca agape, ci doar ca eros), nu o interesează decât sub forma rafinamentelor sau violenței imediate a unui erotism restrictiv sexual. Encratismul riguros este reversul strâns aderent al fixării iubirii la acest nivel primar al sexualității. Restul este respins de cultura actuală în zona kitsch a pietismului sau a sentimentalismului unei subculturi pur comerciale, zonă cu care grupul de la Pucioasa refuză să intre în dialog. În plan artistic, însă, premisele lui Marian Zidaru și ale Victoriei Zidaru vădesc o intuiție profundă a efectului reîntoarcerii la o primaritate a experienței vizuale, cu intensă investire simbolică asociată cu un sens al suporturilor materiale și cu o înțelegere a relației dintre semn și spațiu, care dă instalațiilor o forță specială (*Iona în pântecele Chitului,* 1997; *Judecata sufletelor,* 1997; *Drumul crucii,* 1995 etc.).

În replică, direcțiile neotradiționaliste încearcă abordarea spațiului social ca o extensie progresivă pe căile tradițional culturale (muzeu, expoziție) a unor modele. Ele procedează la o tentativă de recucerire a mimesisului, ca suport al experienței frumosului natural, plasat într-o instanță a restabilirii relației cu lumea urbană. În fond, se configurează un contracurent față de orientarea principală a circuitelor și spațiilor înalte, o tentativă de reestetizare a socialului, versus tropismul esteticului spre imediatul abrupt al vieții cotidiene. Și acest parcurs leagă calofilia, experiența elitist culturală și experiența sacră. Demersul este, în articulările sale, tradițional.

De remarcat că tentativele radical sociale (falansterul monahal de la Pucioasa) sau discret culturale (muzeul sau galeria sau scena ca vehicule culturale ale mesajului resacralizat) contrazic unul dintre modurile contemporane de

valorizare socială a spaţiului sacru, dezafectat, căzut în desuetudine, prin utilizarea în scopuri pur culturale sau turistice. Un caz de asemenea valorizare, dar sub semnul strict al discursului teologic, îl oferă scurta perioadă a întâlnirilor cu marile figuri ale teologiei româneşti, la Schitul Darvari, Bucureşti, organizate, în anii 1992-1994, de Sorin Dumitrescu (cu participarea părintelui Dumitru Stăniloaie, părintelui Cleopa şi părintelui Galeriu).

Începutul anilor '90 a fost, de altfel, un moment de mare intensitate culturală, în care încă s-a păstrat o coeziune a tuturor direcţiilor în ieşirea din starea culturală a deceniului nouă (deceniu, de altfel, mult mai fertil decât s-a afirmat ulterior). Tot atunci s-au formulat însă şi cele mai intense polemici între direcţiile prooccidentale şi cele neotradiţionaliste, mai ales vârful lor vectorial, curentul neoortodoxist. Câteva dintre expoziţiile organizate de Sorin Dumitrescu, la Galeria Catacomba, sau la Muzeul Mucsarnok, Budapesta, şi expoziţiile organizate de mine („Filocalia", Teatrul Naţional, Bucureşti, 1991; „Sacrul în artă", Sala Constantin Brâncuşi, Bucureşti, 1997, 1999; „Artă şi sacralitate", împreună cu Fundaţia Ax Art, Centrul German, Iaşi, 2000; Cupola, 2001, Cucuteni, 2002, 2003) au pus în evidenţă interferenţele şi sintezele dintre cele două filoane ale culturii noastre contemporane, iar Festivalul „Efemer", World Trade Center, 1999, şi Fundaţia Meta, Bucureşti, 2000, tensiunile şi disjuncţiile ce subminează această posibilă sinteză.

NOTE

Capitolul I

1. Gaston BACHELARD, *Dialectica spritului ştiinţific modern,* vol. II, p. 327, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986.
2. Gaston BACHELARD, *op. cit.*, vol. I, p. 69.
3. Stephan LUPASCO, *L'univers Pshychique*, Ed. Denoël Gonthier, Paris, 1979.
4. Richard RORTY, *Philosophy and the Mirror of the Nature*, Ed. Allan R. Malkhowich, Londra, 1979.
5. Gaston BACHELARD, *op. cit.*, vol. II, p. 32.
6. C.G. JUNG, *Psihologie und Alchimie*, Zürich, 1944.
7. C.G. JUNG, *Symbolik des Geistes*, Zürich, 1948.
8. Janh ROTH, în *Ars Electronica*, Linz, 2000.
9. Marshall MCLUHAN, *Pour comprendre les média*, Ed. Mame/Seuil, Paris, 1967.
10. MATURANA şi VARELA, în *Ars Electronica*, Linz, 2000.
11. Interviuri de Florian ROESLER cu Jonh ROTH, în *Ars electronica*, Linz, 2000
12. Gaston BACHELARD, *op. cit.*, vol. II, p. 40.
13. Gianni VATTIMO, *Etica interpretării*, Ed. Pontica, Constanţa, 2000, p. 155.
14. Harold ROSENBERG, *Metaphysical Feelings an Modern Art,* în *Art & Other Serious Matters*, Ed. The University of Chicago Press, Chicago şi Londra, 1985, p. 306.
15. Jurgen HABERMAS, *Conştiinţă Morală şi Acţiune Comunicaţională*, Ed. All, Bucureşti, 2000.
16. Gianni VATTIMO, *op. cit.*, p. 152.
17. Gilbert DURAND scrie în *Figuri mitice şi chipuri ale operei,* Ed. Nemira, Bucureşti, 1998, p. 26: „... Această derivare poartă numele de mituri. Ea apare deci nu numai dincoace

de «scriere», căci mitul este oral înainte de a fi scris, ci și dincoace de limba naturală care traduce mitul, căci la rândul său mitul poate fi tradus; ea se află în acel «metalimbaj» mitologic despre care vorbește Lévi-Strauss, în acel limbaj «presemiotic» în care gestualitatea ritului, cultului, magiei ia locul gramaticii și lexicului".

18. Gaston BACHELARD, *op. cit.*, vol. II, p. 420.

19. Saul KRIPKE, *Numire și Necesitate*, Ed. All, București, 2001.

20. G.C. ARGAN, *Walter Gropius și Bauhaus*, Ed. Meridiane, București, 1976.

21. E.T. MARINETTI, Manifestul futurismului (primul manifest al mișcării), a apărut în limba franceză, la Paris, în jurnalul *Figaro* din 20 februarie 1919 și a fost republicat în revista milaneză *Poesia*, nr. 1-2; Mario DE MICHELI, *Avangarda artistică a secolului XX,* Ed. Meridiane, București, 1968, pp. 327-332.

22. Eva COCKCROFT, *Abstract Expressionism, Weapan of Cold War,* Francis Frasina (edit.) Pollock And After. *The Critical Debate,* Harper and Row. Publishers, New York, 1985.

23. STELARK, în *Ars electronica,* Linz, 2000: „Corpul nu este un obiect al dorinței, ci un biect pentru a fi designat".

24. Cadrele teoretice susținute de Grace MAYER, Jonh SZARKOWSKI sunt prezentate în programul expoziției inaugurale a secțiunii de fotografie a Muzeului de Artă Modernă din New York, în Max KOZLOFF, *Renderings*, Ed. Simon and Schuster, New York, 1967, p. 287.

25. Linda HUTCHEAN, *Politica postmodernismului*, Ed. Univers, București, 1997.

26. Grupuri complexe interdisciplinare funcționau deja în deceniile precedente, în tot arealul european (cel mai cunoscut este Fluxus), american, japonez (Gutai și High Red Centre). În România asemenea grupuri activează la Timișoara (Sigma, înființat în 1971) și la Arad (Kinema Ikon, înființat în 1980). În 2002 se înființează, la București, Media Lab Kalinderu, ca o secțiune a Muzeului de Artă Contemporană.

27. Exemple sunt propunerile Grupului de la Hara Electronica Museum din Viena: Time Explorer și Milenium Stone, 2000.

28. Catherine MILLET, „La nature du Langage dans L'Art conceptuel", în *Catalogue de la septième Biennale de Paris,* 1971, p. 41.

29. Gaston BACHELARD, *op. cit.,* vol. II, p. 328: „...Dacă am vrea să alegem între o filosofie a datului și o filosofie a construitului, ar trebui să subliniem, în legătură cu fizica corpusculară contemporană, o adevărată ștergere a noțiunii de dat, atât de tradițional emisă în filosofie. Într-adevăr, dacă nu răsturnăm sensul cuvintelor, nu se poate spune cu îndreptățire că corpusculii sunt dați (...) Nu se poate spune nici măcar că corpusculii sunt date ascunse. Trebuie mai curând să-i inventăm decât să-i descoperim".

30. Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 40.

Capitolul II

1. Gayatri Chakravortyy SPIVAK, *In Other Worlds: Essays în Cultural Politics*, Editura Methuen, Londra și New York, 1987.

2. George SOROS, *Pentru o transformare a sistemului sovietic*, Editura Humanitas, București, 1991.

3. „Supravegherea" (colonizatului), „aproprierea" (integrarea selectivă a unor elemente ale culturii subalterne), „estetizarea" (subalternului transpus de obicei în bunul sălbatic), „clasificarea" (ierarhizării rasiale și etnice), „denigrarea" (ipostazierea în primejdios, necivilizat, nedrept, terorist etc. a colonizatului), „negarea" (vidarea de conținut și realitate), „afirmarea" (superiorității eurocentriste), „idealizarea" (relaților coloniale), „desubstanțializarea" (modelelor și realității colonizatului), „naturalitate/naturalizare" (identificarea colonizatului cu nediferențiatul natural), „erotizarea" (colonizatului și relației, specifică mai ales unor forme de subcultură și de slogan turistic).

4. Claude LÉVI-STRAUSS, *Gândirea sălbatică*, Editura Științifică, București, 1970.

5. Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et simulations,* Editura Galilée, Paris, 1981.

6. Steven CONNOR, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane,* Editura Meridiane, București, 1991.

7. Mikhail BAKHTIN, *The Dialogic Imagination,* University of Texas Press, Austin, 1981.

8. Stephen PFOHL, *Death at the Parasite Café: Social Science (Fictions) and the postmodern,* Editura Macmillan, Londra, 1992.

9. Stephen PFOHL, *op.cit.*

10. Jean-François LYOTARD, *Political Writings,* UCL Press, Londra, 1993.

11. Immanuel WALLERSTEIN, *Sistemul mondial modern*, vol. I-II, Editura Meridiane, București, 1992.
12. Steven CONNOR , *op. cit.*
13. Paul RICŒUR, *Conflictul interpretărilor (eseuri de hermeneutică),* Editura Echinox, Cluj, 1999.
14. George SOROS, *Despre globalizare,* Editura Polirom, Iași și București, 2002.
15. Asupra condiției mitului, ne referim la dezbaterile despre caracterul său primar, cu operativitate depășită, și a caracterului său esențial, de mediator al situațiilor fundamental ireconciliante, antinomice, pe care le mediază pentru orice societate.
16. Samuel HUNTINGTON, *Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale,* Editura Antet, București, 2002.
17. Imamanuel WALLERSTEIN, *op. cit.*
18. De fapt, orientarea Țărilor române către occident, către Europa creștină, se afirmă explicit încă din secolul al XVII-lea.
19. Claude LÉVI-STRAUSS, *Antropologia structurală,* Editura Politică, București, 1978.
20. Derek GREGORY, *Geographical Imaginations,* Editura Basil Blackwell, Oxford, 1994.
21. George SOROS, *Despre globalizare,* Editura Polirom, Iași, București, 2002.
22. Tema este ilustrată de lucrări de Teodor Graur, Romelo Pervolovici, Maria Manolescu, Iosif Kiraly, Codruța Busiceanu etc.

Capitolul III

1. Clement GREENBERG, *Towards a Newer Laocoon,* în volumul *Pollock and after*, 1985, editat de Francis Frascina, Editura Harper and Row, New York.
2. Harold ROSENBERG, *Art and Other Serious Matters*, The University of Chicago Press, Chicago și Londra, 1985, pp. 281-293.
3. Jean-Jacques GLEIZAL, *Arta și politicul,* Editura Meridiane, București, 1999, p. 15.
4. G. DURAND, *Figuri mitice și chipuri ale operei*, Ed. Nemira, București, 1998, p. 41.
5. Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et simulations*, Editura Galilée, Paris, 1981.
6. Jean-Jacques GLEIZAL, *op. cit.*, pp. 23-60.
7. Din gruparea Mattis-Teutsch făceau parte Ana Emilia Apostolescu, Dinu Vasiu, L. Botoș, Roman și Harald Meschendorfer, iar în jurul lui Ion Mirea se adunau artiștii Caius Ovidiu Pascu, Eugen Calmac, Titu Doctor și Andrei Cădere.
8. Compozițiile lui Corneliu Vasilescu sunt folosite și de compozitorul și interpretul Aurelian Octav Popa pentru compozițiile sale *Mobile,* la 5 clarinete suprapuse și unul life.
9. Max BILL, *Die Gute Form*, Winterthur, 1961.
10. Andrei PINTILIE, „Tendances constructivistes dans l'art roumain contemporain", în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, tome XX, pp. 21-22: „...pour les artistes du groupe Sigma, loin de n'être qu'une phase bien déterminée, sur leur chemin créateur, le constructivisme signifia surtout un effort conscient d'automodelage, une technique créative. C'est la raison pour laquelle leur évolution ultérieure vers des formes toujours plus complexes pour s'exprimer eux-mêmes, telles que la photographie, le filme, les interventions dans la nature, etc. doit être envisagé comme un corollaire du constructivisme".
11. IDEM, pp. 23-24: „Ses „voûtes" de „lumière" sont l'émanation de la sensibilité pure, non objectuelle, pareille en tant que substance émotionnelle à un moment de recueillement. Les titres de ses toiles, a-t-on dit, qui pourraient être considérées comme des voûtes planes d'une transparence illimitée, atemporelle, font penser à la voûte du Pantocrator, motif architectural d'inspiration. D'ailleurs, outre les suggestions sémantiques, une certaine objectivité intérieure claire, née d'un équilibre spirituel, serait elle aussi à même d'alimenter visuellement ce rapport".
12. Grupul Prolog caută o legătură între problematica picturii moderne/postmoderne și dimensiunea religioasă a faptului cultural.
13. Ștefan SEVASTRE, Catalogul expoziției Studiul, Timișoara, 1980.
14. Paul RICŒUR, *Conflictul interpretărilor*, Editura Echinox, Cluj, 1999, p. 90.
15. W. von HJELMSLEV, *Prolegomena to e Theory of Language*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1943.

Capitolul IV

1. Stephane LUPASCO, *L'Univers psychique,* Editions Denoël Gonthier, Paris, 1979.
2. Gaston BACHELARD publică în 1938 *Psihanaliza focului,* urmată în anii următori de *Apa și visele; Aerul și visele;*

Pământul și reveriile voinței și *Pământul și reveriile repausului.*
3. Gilbert DURAND, *Les structures anthropologique de l'imaginaire,* Editions Bordas, Paris, 1969.
4. Programele inovatoare care în toată a doua jumătate a secolului trecut orientează arta românească spre revoluții formale, reconsiderări referențiale și integrarea unor noi comportamente și suporturi mediatice, se bazează prea puțin pe explorarea noilor materiale. Arhitectura, care se înscrie mai curând în marele flux nivelator al funcționalismului, de multe ori decăzut din orice ambiție estetică, utilizează materialele tradițional noi – betonul, metalul integrat masei de beton sau aparent, sticla. Proiecte ale unor arhitecți ai epocii participă la programul brutalist, caracterizat de fațade agresiv nefinisate și sisteme structive puternice, evidente. Dar, dacă putem vorbi de un experimentalism la nivelul urbanismului și al arhitecturii, acesta este legat de presiunile sociale și de politicile de expansiune a orașului democratic, până la anularea oricărei diferențieri prin gust sau confort. Căutările arhitecților țintesc utilizarea unui spațiu minimal și compromisul între normele internaționale de urbanism și comandamentul pentru dezvoltarea cartierelor de locuințe ieftine (confort doi, trei și patru). Orice reper estetic dispare în aceste blocuri cu fațadele lor lipsite de volume adiacente (balcoane, cornișe, copertine etc.), cu miniaturizarea spațiilor anexe, cu monotonia formală maximă și expresia poveristă a materialelor celor mai ieftine, colorate uniform, linoleum-ul verde sau în culoarea imitației de lemn, plăcile aglomerate din rumeguș de lemn, placajele aplicate pe structuri precare de lemn și carton. Construcțiile reprezentative (Teatrul Național din București, construit de echipa condusă de Horia Maicu la sfârșitul deceniului șapte), combină, pentru a obține o expresie plastică mai elocventă și referență mai precisă, materialele noi și tradiționale (apareiaj de cărămidă și piatră șlefuită). În ultimă instanță, proiectul aștepta accentul final al unei fresce, figurativă, în stilul retoric al realismului socialist.
5. Constantin Flondor, în Ileana PINTILIE, *Acționismul în România în timpul comunismului,* Editura Idea Design et Print, Cluj, 2000, p. 35.
6. Marshall MCLUHAN, *Galaxia Gutenberg,* Editura Politică, București, 1975.
7. Steven CONNOR, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane,* Editura Meridiane, București, 1999.
8. Michel BUTOR, *Répertoire I-IV,* Paris, 1960-1975.

9. Jean BAUDRILLARD, *La societé de consommation,* Editions Point de la Question, Paris, 1970.
10. G. FUMAGALLI, *Leonardo e la tavole antiche,* vezi Congresso internazionale di studi sul Rinascimento: *Il mondo antico nel Rinascimento,* Florența, 1959, nr. 2, pp. 111-148 (după Robert Klein, *Forma și inteligibilul,* vol. 1, p. 103, Meridiane, București, 1977).
11. Ștefan BERTALAN, *Acțiune cu lumânări cu fiul Andreas, la râul Timiș,* 1980-1981.
12. Giovanni LISTA, *La scène moderne,* Editions Carré, Paris, 1997.
13. Ileana PINTILIE, *op. cit.*
14. Jean BAUDRILLARD, *op. cit.*

Capitolul V

1. Călin DAN, *Estetica sărăciei,* în *Experiment,* Editura C.I.A.C., București, 1997.
2. Lazslo BEKE, *Catalogul expoziției „Unpluged",* Târgu-Mureș, București, 2001.
3. Ruxandra BALACI, *Fotografia – posibilă cronologie a unui capitol experimental,* în *Experiment*, Editura C.I.A.C., București, 1997, pp. 69-79.
4. Ruxandra BALACI, *op. cit.*
5. Din grupul Rostopasca fac parte Nicolae Comănescu, Mona Vătămanu, Alina Pențac și Floe.

Capitolul VI

1. H.G. GADAMER, *Elogiul teoriei,* Polirom, Iași, București, 1999 p. 37.
2. C. LEVI-STRAUSS, *Gândirea sălbatică,* Editura Științifică, București, 1970.
3. Jean BAUDRILLARD, *Le Système des objects,* Editura Gallimard, Paris, 1968.
4. Henri LEFEBVRE, *The Production of Space*, Editura Blackwell, Oxford, 1999.
5. Frederic JAMESON, *The Seeds of Time*, Columbia University Press, New York, 1994.
6. H.G. GADAMER, *op. cit.*, p. 73.
7. La Festivalul *Stare fără titlu* au participat, printre alții, Constantin Flondor, Geta Brătescu, Ion Grigorescu, Ruxandra Grigorescu, Dan Perjovschi, Dorel Găină, Rudolf Bone, Lia Perjovschi, Valeriu Mladin etc.

8. Proiect al informaticianului Liviu Dinu, doctor al Universității din Paris, membru al Fundației ATAC, condusă de doctor în matematică Nicușor Dan. Proiectul a urmărit monitorizarea presei scrise și vorbite, evidențiind cultivarea unei stări de frică și violență.

9. H.G. GADAMER, *op. cit.*, pp. 88-96.

10. Ioan BUGA, *Ființa înjunghiată*, Editura Sfântul Gheorghe Vechi, București, 2002, pp. 130-139.

11. Magda CÂRNECI, *Artele plastice în România 1945-1989,* Editura Meridiane, București, 2000.

12. Ileana PINTILIE, *Acționismul în România în timpul comunismului*, Editura Idea Design et Print, Cluj, 2000.

13. Michael RUSH, *New Media în late XXth Century*, Tames & Hudson, Londra, 1999.

14. La acțiunea în casa particulară a lui Decebal Scriba au participat artiștii Călin Dan, Dan Mihălțianu, Wanda Mihuleac, Andrei Oișteanu, Decebal Scriba, Nadina Scriba, Dan Stanciu, Teodor Graur, Iosif Kiraly.

15. Nicolai HARTMANN, *Estetica,* Editura Univers, București, 1974.

Capitolul VII

1. Din mișcarea „Rug Aprins" mai făceau parte părintele Dumitru Stăniloaie, părintele Valentin Boghiu (Sofian), părintele Constantin Galeriu, părintele Andrei Scrima și părintele Marcel Avrămescu.

2. Lucian BLAGA, *Cenzura transcendentă,* Editura Humanitas, București, 1993.

3. Angela BOTEZ, *Concepte integratoare antice, moderne și postmoderne,* Editura Semne, București, 1996.

4. Amelia PAVEL, *Victor Brauner,* Editura Arc, București, 1999.

5. Tom SANDQVIST, *Was Tristan Tzara a Surrealist? A Question Put Into Romanian Frames,* Le Symposion International „Le Surrelisme Europeen", București, 17-20 mai, 2001.

6. Erwin KESSLER, *(r)experiment*, în *Balcon* nr. 1, 1999.

7. Umberto ECO, *Kant și ornitorincul,* Editura Pontica, Constanța, 2002.

8. Horia BERNEA, Catalog editat de Muzeul Național de artă al României, București, 1997.

9. Paul EVDOCHIMOV, *Arta icoanei. O ideologie a frumuseții,* Editura Meridiane, București, 1993.

10. Gilbert DURAND, *Structurile antropologice ale imaginarului,* Editura Univers Enciclopedic, București, 2002, p. 22.

11. Lucrările au făcut parte din expoziția lor personală, la Muzeul Național de Artă, Sălile Kretulescu, București, 1999.

12. Teodor BACONSKY, *Râsul patriarhilor,* Editura Anastasia, București, 1996.

13. Ilustrată cu colecția Dan Nasta, deschisă publicului, Palatul Mogoșoaia, în 2001.

14. Ioan BUGA, *Golgotă și Parusie,* Editura Sfântul Gheorghe Vechi, București, 2001.

CRONOLOGIE

1965

– Retrospectiva Ion Ţuculescu, Sala Dalles, Bucureşti.
– Expoziţia Ion Mirea, Bucureşti.
– Ana Lupaş, acţiunele *Proces solemn*, începute în 1964 în satul Mărgău şi continuate până în 1974.
– Bienala Internaţională a tinerilor, Paris. Prima participare românească: George Apostu, Victor Cupşa, Octav Grigorescu, Vladimir Şetran.

1966

– Ia fiinţă Grupul 1.1.1. (Roman Cotoşman, Ştefan Bertalan, Constantin Flondor-Străinu), Timişoara (1966-1969): primele manifestări de artă constructivistă.
– Ana Lupaş, *Instalaţie umedă*, Cluj.
– Bienala de la Veneţia. Participă: Ion Bitzan, Ion Gheroghiu, Ion Pacea, Boris Caragea. Ion Bitzan expune lucrări figurativ-abstracte

1967

– Expoziţiile organizate în Bucureşti cu ocazia Colocviului Internaţional Constantin Brâncuşi: Expoziţie colectivă de pictură şi sculptură contemporană românească; Sala Dalles: expoziţiile Valer Chende, Peter Jacobi, Gh. Iliescu-Călineşti, Spiru Săbiescu, Ion Bitzan, Geta Brătescu, Aurel Cojan, Benedict Gănescu, Sultana Maitec, Ion Pacea, Silvia Radu; Sala din Bd. Magheru: Vicenţiu Grigorescu; Sala din Calea Victoriei, nr. 7: Octav Grigorescu; Sala Kalinderu: Ion Bănulescu, Horia Bernea, Florin Ciubotaru, Şerban Gabrea, Marin Gherasim, Carolina Iacob, Henri Mavrodin, Paula Ribariu, Ion Stendl.

1968

– Se deschide Galeria Amfora în str. Mihai Vodă din București. Galera Amfora este patronată de revista *Arta*.
– Horia Bernea, Paul Neagu, Adina Țuculescu, Ateneul Tineretului, Aleea Alexandru, București.
– Roman Cotoșman, Constantin Flondor, Ștefan Bertalan, Diet Sayler, Molnar Zoltan, Sala Kalinderu, București, artă constructivistă. Prezintă Eugen Schileru.
– Horia Bernea, Ion Bitzan, Șerban Epure, Ervant Nicogosian, Eugen Popa, Galeria Amfora, București.
– Gheorghe Berindei, Doru Bucur, Paul Gherasim, Pavel Ilie, Mihai Rusu, Galeria Amfora, București.
– Trienala de arte decorative, Milano, participă: Grupul 1.1.1. (Cotoșman, Bertalan, Flondor).
– 6 pictori români – Ion Bitzan, Horia Bernea, Ion Gheorghiu, Gheorghe Iacob, Sultana Maitec, Mircea Milcovici, Galerie Lambert, Paris.
– Romul Nuțiu, Petru Jecza, Ciprian Radovan, Victor Gaga, Torino.
– Bienala de la Sao Paulo. Participă Ion Bitzan, Aurel Cojan, Virgil Almășanu.

1969

– Se deschide Galeria Apollo, Calea Victoriei, București, care va funcționa până în 1974.
– Ion Bitzan, Horia Bernea, Vladimir Șetran, Galeria Apollo, București
– Expoziție de grup (printre expozanți: Mihai Horea, Doru Bucur, Mircea Spătaru), Galeria Apollo, București.
– Mihai Olos, Acțiunea 25 mai, Baia Mare: prima manifestare de factură happening.
– Ion Bitzan, Paul Neagu, Ritzi și Peter Jacobi, Hamburg, Bauzentrum.
– Romanian Artist, Edinburgh, Galeria Richard Demarco. Participă: Paul Neagu, Horia Bernea, Ion Bitzan, Ion Pacea, Vadimir Șetran, Radu Dragomirescu, Grupul 1.1.1.
– Bienala Internațională de tapiserie, Lausanne: Ana Lupaș, Peter și Ritzi Jacobi.
– Trienala internațională de la Stuttgart: Ana Lupaș.
– Bienala internațională a tinerilor, Paris: Teodora Stendl, Ion Stendl, Radu Dragomirescu, Radu Stoica.
– Bienala de la São Paulo: George Apostu, Ion Bitzan, Ion Nicodim, Ion Pacea.

– Bienala de artă constructivistă, Nürnberg: Grupul 1.1.1. (Cotoșman, Bertalan, Flondor), Pavel Ilie, Mihai Rusu.
– Paul Neagu, manifestul „Artei palpabile“, expoziția „Arta palpabilă“, Galeria Amfora. Publică în revista *Arta*, expoziție reluată la Galeria Richard Demarco, Edinburgh.

1970

– Șerban Epure, artă conceptuală; Diet Sayler, artă concretă: Galeria Amfora, București.
– Ia ființă Kinema Ikon, grup de cercetare și creație în domeniul experimentului cinematografic, Arad, coordonat de Gheorghe Sabău.
– Ia ființă la Timișoara grupul Sigma, activ până în 1980 (Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Doru Tulcan, Ion Gaiță, Rusu Elisei, Livius Ciorcârlie și matematicianul Lucian Codreanu). Realizează proiectul Turnului informațional.
– Pictură-obiect-sculptură-ambianță: Petru Jecza, Gabriel Kazinczy, Romul Nuțiu, Gabriel Popa, Timișoara
– Paul Neagu, *Omul prăjitură în 16 etaje*, happening de„artă manjabilă“ din ciclul „Antropocosmos“, București, în locuința lui Iulian Mereuță.
– Liviu Stoicoviciu, artă optică, Sala Kalinderu, București.
– Măgura Buzăului: primul simpozion de sculptură în aer liber.
– Constantin Brâncuși, Muzeul de artă, București.
– Bienala de la Veneția. Participă: George Apostu, Marcel Chirnoagă, Ritzi și Peter Jacobi, Henri Mavrodin, Ion Sălișteanu.
– Festivalul de artă Edinburgh, Galeria Richard Demarco. Participă: Horia Bernea, Paul Neagu, Pavel Ilie.
– Horia Bernea, Paul Neagu, Galeria Sigi Krauss, Londra.

1971

– Geta Brătescu, *Mâini* (*Pentru ochi, mâna trupului meu îmi reconstituie portretul*), film 8 mm, alb negru, 7 minute. Imaginea, Ion Grigorescu.
– Simpozionul „Artă și industrie“. Participă: Vigh Istvan, Mihai Drișcu, muncitorii de la UMG Suceava.
– Bienala internațională a tinerilor, Paris. La secțiunea Artă conceptuală: Horia Bernea, Paul Neagu; la secțiunea Film de artist: Șerban Epure.
– Paul Neagu, *Horizontal Rain*, acțiune, Edinburgh.

1972

– Expoziții organizate cu ocazia celui de al VII-lea Congres internațional de estetică, București: Muzeul de artă: „25 de ani de artă românească". Organizatori: Dan Hăulică, Theodor Enescu; Sala Dalles: „Lemn și tapiserie"; Parcul Palatului Mogoșoaia: „Sculptură în aer liber"; Muzeul de Artă al Municipiului „A. Simu": H. Catargi, A. Ciucurencu, V. Almășanu, I. Nicodim, I. Sălișteanu; Sala Ateneului: „Tineri desenatori", ceramică; Simeza: H. Bernea; Orizont: I. Bitzan, M. Spătaru; Apollo: A. Lupaș, Patriciu Mateescu; Amfora: P. Gherasim; Kalinderu: „Promoția 1972".
– „Lemn – expresie și tehnologie", București, Galeria Amfora.
– Ștefan Bertalan, *Oraș – ambient natural*; acțiune de tip land art, râul Timiș, Timișoara.
– Constantin Flondor, *Membrane de săpun*, acțiune, Pădurea verde și Liceul de Arte plastice, Timișoara.
– Andrei Cădere, proiectul „Drumețul de la Kassel", împreună cu Jean Le Gac și Jacques Caumint, participare neoficială la Documenta 5.
– Horia Damian, „Les grandes constructions", Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

1973

– Se deschide Galeria Nouă, str. Nicolae Iorga nr. 21 din București, care va funcționa până în 1977: aici se vor organiza expoziții de artă alternativă.
– „Ipostaze, peisaj, ambient, artă monumentală", Galeria Nouă, București.
– „Artistul contemporan și universul său", Muzeul de artă contemporană, Galați. Organizator: Maria Magdalena Crișan.
– „Structuri și design", Galeria UAP Sibiu. Participă: Constantin Flondor, Doru Tulcan, Mihai Olos.
– Experimentul ambiental „Artă și industrie", Fabrica de rulmenți din Bârlad. Participă: Corneliu Vasilescu, Lucian Georgescu, psihologul Cătălin Mamali, criticul de artă Alexandra Titu.
– „Artă ambientală": Ș. Bertalan, D. Tulcan, I. Gaiță, C. Străinu-Flondor, Galeria Sirius, Sibiu (în cadrul Festivalului Cibinium).

1974

– „Artă și energie", Galeria Nouă, București. Organizator: Dan Hăulică.

– Simpozioane organizate în cedrul expoziției „Artă și energie": „O gândire cu trei elemente: formă, funcție, ambient". Organizator: Grupul Sigma; „Gândirea matematică în arta contemporană". Organizator: Șerban Epure.

1975

– „Arta și orașul", Galeria Nouă, București. Organizatori: Mihai Drișcu, Anca Arghir.
– „Imagini ale istoriei. De la document la operă", Galeria Nouă, București. Organizator: Anca Arghir.
– „Corpul uman", Atelier 35, Facultatea de medicină, București. Organizator: Geta Brătescu.
– „Mesaje contemporane", Galeria Nouă, București.

1976

– „Artă și natură", Galeria Nouă, București. Organizator: Biroul Secției de critică a UAP.
– „Fotografii făcute de artiști", Casa de cultură Friedrich Schiller, București. Organizator: Ion Grigorescu.
– Sorin Dumitrescu, Șerban Gabrea, Institutul de arhitectură „Ion Mincu", București: dublă expoziție de artă ambientală, prima abordare conceptualistă a problemei sacrului.
– „Realograme, tentative hiperrealiste în imagini", foto și pictură. Participă: Ion Grigorescu, Matei Lăzărescu, Florin Coulin, Andrei Gheorghiu, Casa Scriitorilor, București.
– Victor Brauner, Muzeul de artă, Oradea. Organizator: H. Clonaru.
– Paul Neagu, *Ramp – Hyphen*, acțiune, Galeria Serpentine, Londra.

1977

– Alexandru Antik, *Rolul documentației în activitatea artistului*, instalație, holul Filialei UAP Cluj-Napoca.

1978

– Fotografii folosite de artiștii plastici, Casa de cultură Friedrich Schiller, București.
– Andrei Cădere participă la expoziția „Tendances de l'Art en France 1968-1978", Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

1979

– „Fotografie și film experimental". Studii, proiecte, documentație plastică, Galeria Căminul Artei, București.

– „Secole de continuitate în arta românească“, Muzeul Județean, Râmnicu Vâlcea. Organizator: Paul Gherasim.

1980

– „Scrierea“, arhitectură, artă plastică, film, literatură, muzică, teatru, Institutul de arhitectură „Ion Mincu“, București. Organizatori: Wanda Mihuleac, Mihai Drișcu.
– „Munca Artei“, Clubul Uzinei 23 August, București. Organizator: Atelier 35.
– Expoziție de fotografie și proiecții de filme de artist: Constantin Flondor, Doru Tulcan, Ștefan Bertalan, Căminul Artei, București.
– Sorin Dumitrescu, „Hipersemne“, Sala Dalles, București.
– Bandalac, Graur, Mihălțianu, Paraschiv, Atelier 35, Galeria Orizont, București.
– „Reconstrucția mediului“. Desen, pictură, instalații, Biblioteca Academiei, Cluj-Napoca.

1981

– „Studiul II. Omul și natura, locul și lucrurile“, Galeria Bastion, Galeria Foto AAF, Liceul de arte, Timișoara. Organizatori: Paul Gherasim, Ion Grigorescu, Coriolan Babeți.
– Bienala de la São Paulo. Participă: Alexandru Chira – „Proiectul expoziției ideale – Expoziția ca proiect“ și filmul *Curtea – poem îngărduit*.
– „Starea proiectivă a desenului“, Galeria Orizont, București. Organizator: Atelier 35 (Wanda Mihuleac, Dragoș Gheorghiu, Călin Demetrescu).
– „Medium '81“, Muzeul de Artă Sf. Gheorghe, fotografie, instalație, happening, film de artist etc. Organizator: Baaz Imre.
– „Om, oraș, natură“. Expoziție și simpozion, Galeria Victoria, Iași.
– „Dialog I“, Sala Studio, Oradea. Organizator: Atelier 35.
– Florin Maxa, *Grădina*, acțiune – film 16 mm.
– Expoziție de grup 9 + 1: Horia Bernea, Florin Ciubotaru, Doru Covrig, Sorin Dumitrescu, Marin Gherasim, Vasile Gorduz, Simeza, București. Organizator: Andrei Pleșu.
– „Videopoeme“. Călin Dan, Mircea Stănescu, Galeria Sirius, Sibiu.

1982

– „Spațiul-obiect“, expoziție în cadrul Seminarului internațional de arhitectură, Institutul de arhitectură „Ion Mincu“, București.
– „Fotografia“, Casa de cultură Friedrich Schiller, București. Organizator: Ion Grigorescu.
– „Expresia corpului uman“, Sala Kalinderu, București. Organizator: Wanda Mihuleac.
– „Geometrie și sensibilitate“, Casa Artelor, Sibiu, în cadrul Festivalului Cibinium 1982. Organizator: Ștefan Sevastre.
– Radu Igaszag, *Caligrafie*, film de animație, 35 mm, 7', color.
– Bienala internațională a tinerilor, Paris. Participă: Wanda Mihuleac, Sorin Dumitrescu.

1983

– „Locul. Faptă și metaforă“, Muzeul Satului, București. Organizatori: Ion Frunzetti, Anca Vasiliu.
– „Secțiune în atelier“, Galeria Orizont. Organizator: Atelier 35 (Leonard Răchită).
– Acțiune în natură, plus instalații de tip land art în cadrul acțiunii, efectuate de grupul „Messaggio Terra“ (Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Mircea Florian, Radu Procopovici, Andrei Oișteanu, Cristian Paraschiv, Ștefan Mănciulescu).
– „Desenul“, Galeria Nouă, Oradea. Organizator: Atelier 35.
– „50 de ani de învățământ de artă în Timișoara“, Galeria Bastion, Timișoara.
– Marilena Preda Sânc, *Corpul meu este spațiu în spațiu, timp în timp, memorie a tot*, intervenție pe fotografii și body art.
– Mircea Florian, filme de autor, *Priveliște cu pește*, 16 mm, 6'40''; *Manevra*, 16 mm, 8'30''; *Vals*, 16mm, 6'20''.

1984

– „Vatra. Locul – faptă și metaforă“. Muzeul Satului, București. Organizator: Anca Vasiliu, 1985.
– „Imagini contemporane“, Muzeul de artă, Craiova. Organizator: Atelier 35 (Cătălin Davidescu).
– „Desen-Poezie“, Galeria Orizont, București. Organizator: Atelier 35 (Magda Cârneci).
– „Desenul“, Galeria Nouă, Oradea. Organizator: Atelier 35.
– „Mobil Fotografia“, Galeria Nouă, Oradea. Oragnizator: Atelier 35.
– „Cartea de artist“, Teatrul Foarte Mic, București.

- „Viața fără artă?" Mail Art, Galeria ProArte, Lugoj și Timișoara.
- „Life + Art", Galeria Pro Arte, Lugoj.
- „Artă – Educație – Sens", Timișoara. Organizator: Constantin Flondor.
- „Ideea", Galeria Buzunar, Timișoara.

1985

- Mail Art, Galeria Orizont, București. Organizator: Atelier 35.
- Dezbatere „Transavangardă și postmodernism", Atelier 35, București.
- „Panoramic A 35", Galeria Nouă, Oradea. Organizator: Atelier 35.
- „Expresia corpului uman", Galeriile de Artă, Baia Mare. Organizator: Atelier 35.
- Olimpiu Bandalac, *Podul*, film de animație, 35 mm color, 8 min. Producător: România film.
- „Secțiune prin ateliere", Muzeul Colecțiilor, București. Organizator: Dan Häulică.
- Teodor Graur, instalație foto permanentă la UCECOM (1985-1990).
- „Prolog Tescani", Galeria Căminul Artei, București.
- „Oglinda", Galeriile de Artă, Baia Mare. Organizator: Atelier 35.

1986

- „Desenul", Galeria Nouă, Oradea. Organizator: Atelier 35.
- „Atelier 25", Oradea, Galeria Hellios, Timișoara.
- „Mobil Fotografia", Galeria Nouă, Oradea. Organizator: Atelier 35.
- Colocviul de artă plastică și critică de artă tânără (performance și instalații): Alexandru Antik, Laurențiu Ruță, Teodor Graur, Călin Dan, Mircea Florian, Dan Mihălțianu, Nicolae Onucsan, Constantin Petrașchievici, Merișor Dominde, Stelian Onica, Sibiu. Organizator: Atelier 35 (Liviana Dan).
- Dezbateri la Atelier 35, București: „Arta americană azi" (organizator Mihai Ispir), „Mail-art" și „Filmul de animație" (organizator Magda Cârneci).

1987

- „Alternative", Galeria Orizont, București. Organizator: Atelier 35 (Magda Cârneci, Călin Dan, Dan Mihălțianu).

- „Panoramic A 35", Galeria Nouă, Oradea. Organizator: Atelier 35.
- „Dialog II", Complexul Muzeal Județean, Oradea. Organizator: Atelier 35.
- „Pronatura", Galeria Nouă, Oradea. Organizator: Atelier 35.
- „Autoportretul", Sala Studio, Oradea. Organizator: Atelier 35.
- „Desene din copilărie", Sala Studio, Oradea. Organizator: Atelier 35.
- 1987-1988, grupul house pARTy: Călin Dan, Dan Mihălțianu, Wanda Mihuleac, Andrei Oișteanu, Decebal Scriba, Nadina Scriba, Dan Stanciu, Teodor Graur, Iosif Kiraly.
- „Tineri artiști și contemporaneitatea", expoziție și colocviu, Timișoara. Organizator: Atelier 35 (Pavel Verdeș, Călin Beloescu).

1988

- Expoziția Națională a Tineretului, Baia Mare. Organizator: Atelier 35.
- „Mobil Fotografia", Galeria Nouă, Oradea. Organizator: Atelier 35.
- Expoziții în buzunar, Teatrul de Stat, Oradea. Organizator: Atelier 35.
- Colocviul „Interval", Muzeul de artă, Arad. Organizator: Grupul Kinema Ikon, Gheorghe Sabău.
- Simpozionul național de sticlă-porțelan, Dorohoi: „Tendințe experimentale" (arte povera, conceptualism, minimalism, land art, instalații etc.) în artele decorative ale focului.

1989

- Retrospectivă Kinema-Ikon, Muzeul de artă, Arad.
- „Ochii-pește", Galeria Nouă, Oradea. Organizator: Atelier 35.
- „Schiță – obiect în sculptură", Galeria Orizont, București. Organizator: Atelier 35 (Carmen Popescu).
- „Prolog", Căminul Artei, București. Organizator: Paul Gherasim.

1990

- „9 + 1 și invitații săi", Sala Dalles, București.
- Ia ființă grupul subREAL: Călin Dan, Iosif Kiraly, Dan Mihălțianu.

– Se deschide Galeria Catacomba, Muzeul Colecţiilor, Bucureşti. Coordonată de pictorul Sorin Dumitrescu.
– Apare revista *Alternative*, editată de revista *Arta* la Bucureşti (15 numere).
– Apare la Arad revista *Intermedia* (iniţial *Conversaţia*), editată de Atelierul Kinema Ikon, Arad.
– Primul festival anual AnnART 7 International Living Art Festival, înfiinţat de Baasz Imre şi grupul Etna din Sfântu Gheorghe.
– „Aşteptare şi izbucnire" – Expoziţie de artă românească a tineretului, Teatrul Naţional Bucureşti, Szombathelly, Ungaria. Curatori: Mihai Oroveanu, Ileana Ploscaru.
– Paula Ribariu, Sala Dalles, Bucureşti.
– Roxana Trestioreanu, Galeria Orizont, Bucureşti.
– Dumitru Aurel, pictură-obiect, Galeria Eforie, Bucureşti
– Expoziţii de carte şi pictură (filiala Bacău) legate de înfiinţarea Centrului Internaţional de Cultură şi Arte „George Apostu", Bacău.

1991

– „cARTe. Cartea ca obiect", Muzeul Colecţiilor, Bucureşti. Organizatori: Dan Perjovschi, Geta Brătescu, Radu Igaszag, Ileana Ploscaru, Roxana Trestioreanu, Andrei Oişteanu.
– Expoziţia tineretului, Galeriile 3/4, Teatrul Naţional Bucureşti. Expoziţie itinerată la Szombathelly, Ungaria.
– „Sexul lui Mozart", Galeriile 3/4, Teatrul Naţional, Bucureşti. Organizator: Călin Dan.
– „Filocalia", Galeria 3/4, Teatrul Naţional, Bucureşti. Organizatori: Alexandra Titu, Sorin Dumitrescu. Expoziţie colectivă de sinteză, investigând posibilităţile novatoare ale limbajului plastic în zona tematicii sacrului.
– Ia fiinţă Muzeul Ţăranului Român. Director: Horia Bernea (până în 2000).
– Gravura contemporană, Muzeul de Gravură, Bistriţa. Organizator: Doina Simionescu.
– „Stare fără titlu", Festival de acţiuni şi artă contemporană, Muzeul de artă, Galeria Hellios, Piaţa Operei, Piaţa Unirii, Timişoara. Organizatori: Sorin Vreme, Simona Nuţiu.
– „Creaţie şi sincronism european, Mişcarea artistică timişoreană a anilor '60-'70", Muzeul de Artă, Timişoara, şi Sala Dalles, Bucureşti. Organizator: Ileana Pintilie.
– „Medium II", Muzeul de artă Sf. Gheorghe. Organizator: Baasz Imre.

– Bienala de la Veneţia. Participă: Mircea Spătaru, cu o amplă instalaţie de obiective ceramice.
– Ion Grigorescu participă la expoziţia Wander Lieder, Muzeul Stedelijk, Amsterdam.
– Vasile Cercel, ceramică, Florica Cercel, pictură, Galeria Etaj 3.
– „Posibilităţile suprafeţei", participă N. Bădărău, M. Buculei, I. Deac-Bistriţa, I. Iancuţ, H. Marcu, I. Mândrescu, H. Pop, M. Roman, A. Vlad, M. Zidaru, Galeria Simeza.
– Marilena Preda Sânc, desen pictură, obiect, Galeria Orizont – Sala Atelier 35, Bucureşti.
– Ruxandra Grigorescu, Galeria Galateea, Bucureşti.
– Carmen Crişan Matei, Galeria Hellios, Timişoara.

1992

– „Transparenţa", Galeria Podul, Bucureşti. Organizator: Alexandra Titu.
– „Arta video în Germania", Goethe Institut, Bucureşti. Organizator: Vladimir Kadavy. Sunt prezentate şi filme video ale artiştilor români: Wanda Mihuleac, Teodor Graur, Ana Lupaş, Marilena Preda Sânc, Andrei Oişteanu, Călin Dan, Dan Mihălţianu, Decebal Scriba, Nadina Scriba, Iosif Kiraly, Dan Perjovschi, Amalia Perjovschi, Doru Tulcan, Constantin Flondor, Rudolf Bone, Dan Stanciu.
– „Experimenta 92", Sibiu. Organizator: UAP Sibiu.
– AnnART Internaţional Performance Days 3, Lacul Sfânta Ana, Sfântu Gheorghe. Organizator: Utö Gustav.
– „Pământul", Festival intermedia, instalaţii şi performanţe, Muzeul de Artă, Timişoara. Organizator: Ileana Pintilie.
– Începând cu 1992 şi până în prezent, sculptorii Marian şi Victoria Zidaru iniţiază expoziţii anuale şi bianuale ale Centrului lor de creaţie creştin-ortodoxă cu sediul la Pucioasa, Târgovişte. Sub denumirea generică de „Noul Ierusalim", expoziţiile propun variante, modalităţi experimentale de a regândi şi trăi actul artistic ca act religios.
– Bienala de artă contemporană de la Istanbul: grupul subREAL prezintă instalaţia *Eurasia*.
– Festivalul internaţional de performance, Nove Zamky, Slovenia. Participă Marilena Preda Sânc.
– „Expanzio 4", Festivalul internaţional de performance, Vac, Ungaria.
– Arta contemporană – Happening, Muzeul de Artă Arad, curator: Judit Anghel.

– Ion Grigorescu, „Politica, Religia şi arta în faţă cu crimă", Galeria Catacomba, Bucureşti.
– Dan Perjovschi, grafică, Lia Perjovschi, obiect, Galeria Simeza, Bucureşti, Colecţia naţională de gravură, Bistriţa.
– „Mesaj 92", Braşov, organizator: Filiala UAP.
– „Eseu interior" (expoziţie de grup), Galeria de Artă, Satu Mare.

1993

– „Eu, en, ich", instalaţii cu proiecţii de diapozitive, body art, texte poetice, Centrul Cultural Maghiar, Bucureşti. Participă: Magda Cârneci, Roxana Trestioreanu, Marilena Preda Sânc, Alexandra Titu.
– „Europa de Est", Festivalul de performance, Timişoara. Organizator: Ileana Pintilie.
– Bienala de la Veneţia, secţia Open-Aperto: grupul subREAL, instalaţia *Draculaland*.
– „Ex Oriente Lux", prima expoziţie anuală a Centrului Soros pentru Artă Contemporană, Sala Dalles, Bucureşti. Organizator: Călin Dan. Primă expoziţie de instalaţii video.
– „Bizanţ după Bizanţ", Centrul Cultural Român, Veneţia. Organizator: Coriolan Babeţi.
– „Object/Book", Biblioteca Naţională Szechenyi, Budapesta.
– Expoziţia „cARTe. Obiect-book made by Romanian artists", De Zonnehof Cultural Center, Amersfoort, Olanda. Organizatori: Andrei Oişteanu, Dan Perjovschi, Paul Coumans, Gerda Brethouwer.
– Revista *Arta* îşi încetează apariţia.
– Expoziţia „Codex", carte-obiect, Palatul Mogoşoaia. Organizator: Roxana Trestioreanu.
– Expoziţia „Bucureşti anii 1920-1940: între avangardă şi modernism", Teatrul Naţional, Bucureşti. Curatori: Magda Cârneci, Alexandru Beldiman.
– Ion Bitzan, „Obiect – scriituri", Galeria 3/4, Teatrul Naţional, Bucureşti.
– „Însemne ale pictorului în geometrie şi materie", Muzeul Colecţiilor de Artă Bucureşti. Curatori: Ştefan Sevastre, Ruxandra Garofeanu.
– Diet Sayler, „Colaje murale", Muzeul de Artă, Timişoara, curator Ileana Pintilie.
– Geta Brătescu, „Obiecte, colaje", Galeria Simeza, Bucureşti.
– A.M. Agrippa, „Pictură", Galeria Căminul Artei, Bucureşti.
– „Student Fest 93", Timişoara.

– „Minima Media", Festival Intermedia Dessau. Participă: Alexandru Patatics.
– Ion Bitzan, „Object, Ecritures", Centre Culturel Roumain de Paris.

1994

– „Ann-art, InDifferent Medium3", festival internaţional, Sf. Gheorghe. Curator: Utö Gustav.
– „Libertatea ca structură", Galeria Galla, Bucureşti. Organizator: Teodor Moraru.
– „...01,01,01,01...", expoziţia anuală a Centrului Soros pentru Artă Contemporană, Muzeul Ţăranului Român, Bucureşti. Organizator: Călin Dan.
– „Art Unlimited srl", Muzeul de artă din Arad. Organizator: Judith Angel.
– Expoziţia „Orient-Occident. Tendinţe în arta românească a anilor 1980-1990", Muzeul Banatului, Timişoara. Organizator: Ileana Pintilie.
– Toamnă budapestană, expoziţie de artă românească şi acţiuni, Muzeul Kiscelli, Budapesta. Organizator: Sorin Dumitrescu.
– Bienala de la Sao Paulo. Secţiunea românească poartă numele Nomadic. Participă: Dorel Găină, Teodor Graur, Ion Grigorescu, Radu Igaszag, Iosif Kiraly, Călin Man. Organizator: Călin Dan.
– „Naturally/Nature and Art in Central Europe", Ernst Museum, Budapest. Organizatori: Jans Sturcz, Kristina Jeger, Călin Dan.
– Kira, proiectul Tormento XX, A,B, instalaţii efemere, desene, obiect, Sala Dalles, Bucureşti.
– Silviu Orăvitzan, colaje-texturi, Muzeul de Artă al Banatului, Timişoara.
– „Student Fest 94", Timişoara.

1995

– „MEdiACULPA", expoziţia anuală a Centrului Soros pentru Artă Contemporană. Organizatori: Aurelia Mocanu, Irina Cios.
– „Dialogul libertăţii", Galeria Galla, Bucureşti. Organizator: Teodor Moraru.
– „Noi şi străinul", Galeria Căminul Artei, Bucureşti. Organizator Atelier 35 (Erwin Kessler).
– „Masa tăcerii". Seminar internaţional de sculptură catalitică, Bucureşti. Participă: Paul Neagu, W. Brotherson, Daniel

Pontoreanu, John Gibbons, Vladimir Skoda, Mihail Buculei, Peter Jacobi, Paolo Gallerani, Christine Boshier, H. Ben Tre, Leo Zagmayer, Napoleon Tiron, Moon Seup Shim. Organizatori: Fundația Culturală Română, Paul Neagu.
- „Inter(n)“, Muzeul de Artă, Arad. Organizator: Judit Anghel.
- Retrospectivă Kinema Ikon, Centrul Georges Pompidou, Paris.
- A patra Bienală Internațională de Artă Contemporană, Istanbul. Participă grupul EuroArtist (Teodor Graur, Olimpiu Bandalac) cu instalația *Eroul din Carpați*.
- „Europa Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel“. Participă: Iosif Kiraly, Dan Mihălțianu, Alexandru Solomon.
- „Beyond Belief. Contemporary Art from East Central Europe“, Museum of Contemporary Art, Chicago. Din România participă Ioana Bătrânu și Dan Perjovschi.
- Vasile Dobrian, retrospectivă, Galeria 3/4, Teatrul Național, București.
- „Tineri pentru Europa, Arta de la Est la Vest“, Galeria 3/4, Teatrul Național, București.
- „Ephemer“, Galeria 3/4, Teatrul Național, București. Participă: Dorel Găină, Anikó Gherendi, Gyobgy Kerekes, Ioan Aurel Mureșan, Miklos Onucsan, Laszlo Ujvarossy.
- „Noi și străinul“, Galeria Căminul Artei, Sala Atelier 35, curator: Erwin Kessler.
- „Neoavangarda – neotradiționalism“, Galeria Căminul Artei, București.
- A. M. Agrippa, „Pictură“, Galeria Căminul Artei, București.
- „Transavangarda sfârșitului de secol, introducere“, World Trade Center, București.
- „Student fest“ 95, Timișoara.

1996

- „Chipul Pictorului – Autoportret“, Galeria Etaj 3/4, Teatrul Național, București. Curator: Mihai Sârbulescu.
- Gruparea prolog 1984-1996, Galeria Catacomba, București. Organizator: Sorin Dumitrescu.
- „Balt-Orient-Expres“, Berlin, București, Viena, 1996. Organizatori: Dr. Barbara Barsch și Dan Mihălțianu, Muzeul Național de Artă, București.
- „Complexul muzeal“, Muzeul de artă, Arad. Organizator: Judith Anghel.
- Expoziție omagială Tristian Tzara, intitulată Avangarda ‘96, Galeria Alfa, Bacău. Organizator: Alexandra Titu.

- Simpozionul „Civilizații alternative: postmodernismul și civilizația rurală“, organizat cu ocazia inaugurării celei de a 3-a etape a ansamblului „De-semne spre cer pentru ploaie și curcubeu“ de Alexandru Chira, Tăușeni.
- Festivalul de Performance „Zona Europa de Est“, Timișoara. Organizator: Ileana Pintilie.
- Experiment „Interferențe și prospecțiuni în arta românească anii ’60-’70“, Galeria 3/4, Teatrul Național București. Curator: Alexandra Titu.
- Marcel Iancu, Colocviu Internațional, expoziție, Muzeul Național de Artă, București.
- Apare Fundația Meta, director Romelo Pervolovici.
- Apare Fundația Culturală Alexandru Tipoia.
- Prima bienală de Artă Contemporană Manifesta I, Rotterdam, Olanda. Participă: grupul subREAL.
- „Mail Art, Ost Europa im Internationalen Netwert“, Staatliches Museum Schwerin.
- „Ann’Art, International Living Art Festival“, Sf. Gheorghe.
- Marilena Preda Sânc participă la Habitata, Kultur, Kontakt, „Artists in Residence“, cu Media Show.
- Doru Covrig, Galeria Le Centre Culturel Roumain, Paris, Franța.
- Romelo Pervolovici, sculptură, instalații, Galeria 3/4, Teatrul Național, București, curator: Ruxandra Balaci.
- Imre Báasz, retrospectivă, Galeria 3/4, Teatrul Național, București.
- Doru Covrig, „Elogiul mâinii“, desen, sculptură, galeria 3/4, Teatrul Național, București.
- Paul Neagu, „Desen, sculptură“, Muzeul Național de Artă, București. Curator: Ruxandra Balaci.
- Ion Bitzan, „Obiect, scrieri, cărți de autor“, Muzeul Național de Artă, București, secția Artă Contemporană. Curator: Ruxandra Balaci.
- Aurora Dediu, Mirela Dăuceanu, Galeria Eforie – Atelier 35, București.
- „L’Enfant et la Momie, Suzana Fântânaru“, Centrul Cultural Francez, Timișoara.
- „Student Fest 96“, Timișoara.
- „Carbon-Art“, Tabără de creație pentru plasticieni, Chișinău. Organizator: Alexandru Șchiopu.
- „Kilometrul 0“, expoziție organizată de Centrul de Artă Contemporană, Chișinău, Moldova.
- Ștefan Sevastre, pictură, Galeria „Gheorghe Petrașcu“, Tecuci.

1997

– Apariţia revistei de artă contemporană *Atelier*.
– Apare revista buletin *Art-hoc*, publicaţie a Centrului Soros pentru Artă Contemporană, Chişinău.
– „Conceptul de dimensiune în ştiinţă şi artă", simpozion. Curator: Ştefan Papadima, Centrul Cultural Meta, Bucureşti. Participă cu proiecţii artă video Geta Brătescu, Marilena Preda Sânc, Radu Igzsag; „Artă şi matematică", simpozion, participă grupul Marginalii cu „Experiment coregrafic", coregrafia Florin Fieroiu.
– Bienala de la Veneţia. Participă: Ion Bitzan, Ion Grigorescu.
– Festivalul Ostranenie Bauhaus Dessau, Germania. Participă Marilena Preda Sânc cu *Zidul din Turn* – videodans grupul Marginalii, coregrafia Florin Fieroiu, şi Romelo Pervolovici – obiect.
– Marilena Preda Sânc, în cadrul Festivalului „Artists Books, souvenire from old Danube towns", Donaus festivals, Krems, Germania.
– „Konkrete Resultate", Muzeul Naţional de Artă al României, Bucureşti. Curator: Ştefan Sevastre, Diana Maria.
– Theodor Graur, Ion Grigorescu, Iosif Kiraly, Valeriu Maldin, George Rasovszky, Tudor Vreme, Centrul Cultural Roman, integrat Bienalei de la Veneţia. Curator: Adrian Guţă.
– „Bucharest Nach '89, Kunst in Rumänien heute", Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen. Participă: Ioana Bătrânu, Mihai Buculei, Sorin Dumitrescu, Laurenţiu Mogoşan, Dan Perjovschi, Romelo Pervolovici, Marilena Preda Sânc, Paula Ribariu, Mihai Sârbulescu, Mircea Spătaru, subREAL, Marian Zidaru, Victoria Zidaru. Curatori: Wolfgang Becker, Ruxandra Balaci, Anette Tagler.
– „Soare cu dinţi", Galeria 3/4, Teatrul Naţional, Bucureşti. Curatori: Ileana Pintilie, Erwin Kessler.
– Stelian Petrescu, „Fotografii inedite", Galeria Teatrul Naţional, Bucureşti. Curator: Anca Popescu.
– Horia Bernea, „Pictură", Muzeul Naţional de Artă al României, Bucureşti. Curator: Ruxandra Balaci.
– Atelier Kinema Ikon „Intermedia", Muzeul de Artă, Bucureşti.
– „Sacrul în Artă", Galeria Palatul Parlamentului, Bucureşti. Curator: Alexandra Titu.
– Cati Orbulescu, „Pictură, grafică", Galeria Simeza, Bucureşti.
– „Antimuzeu sau Tentaţia cotidianului", Galeria Eforie-Atelier 35. Curator: Horia Avram.

– „Mizantropologia", Galeria Eforie-Atelier 35, Bucureşti. Curator: Horia Avram.
– Kiss Ilona, Omagiu lui Bitzan, Centrul de Cultură Maghiar, Bucureşti.
– „Student Fest 97", Timişoara.
– Horia Bernea, „Acuarele şi desene", Centrul Internaţional de Cultură şi Arte „George Apostu", Bacău.
– „Pune Ochiul", Galeria CSAC, Chişinău. Curator: Bradley J. Adams.
– „Civita Solis", expoziţia anuală a Centrului Soros pentru Artă Contemporană, Cetatea Câlnicului, Cluj-Napoca. Curator: Maria Bojan.
– „Sculptura în Cetate", Tabăra de sculptură a Fundaţiei Meta. Curator: Romelo Pervolovici.

1998

– „Civilizaţia Informaţiei", simpozion – „Întâlnire dintre Cultură şi Tehnologie", prezentări de aplicaţii şi produse multimedia, Muzeul Naţional de Artă al României, Bucureşti, organizator Institutul pentru tehnică de calcul.
– Festivalul de Performance „Periferic 2", Iaşi. Curator: Matei Băjenaru.
– „Transfiguraţii", Galeria Muzeului Mucsarnok, Budapesta. Curatori: Laszlo Becke, Sorin Dumitrescu.
– „International Kurtzfilmtage '98", Oberhausen, Germania. Participă: Marilena Preda Sânc („*Mind scape*"), Călin Dan, Alexandru Antik, Călin Man (*Cavalerul din Carpaţi* – CD-ROM al Kinema Ikon).
– „Început şi sfârşit de secol XX în România", Galeria Kobra, Muzeul de Artă Modernă Amstelveeb, Olanda. Participă: C. Brâncuşi, D. Paciurea, Ştefan Câlţea, Sorin Ilfoveanu, Aurel Vlad, Dan Perjovschi.
– Suzana Fântânaru, „Gravură, obiect, instalaţii", Muzeul de Artă Modernă, Sarjah, Emiratele Arabe Unite.
– Paula Ribariu, Galeria 3/4, Teatrul Naţional, Bucureşti.
– Salonul Bucureştean de Artă, Galeria Apollo, Dalles, Galla, Podul, GAMP, Căminul Artei, Orizont, Eforie, Simeza, Muzeul Literaturii Române, bisericile în curs de restaurare Kretzulescu, Olari, Stavropoleos.
– Marin Gherasim, „*Pictură*", Muzeul Naţional de Artă al României, Bucureşti, secţia Artă Contemporană.
– Radu Dragomirescu, „Grafică, instalaţie", Muzeul Naţional de Artă al României, secţia Artă contemporană Bucureşti. Curator: Ruxandra Balaci.

– „Omagiu lui Ion Bitzan", Muzeul Național de Artă al României, secția Artă Contemporană. Curator: Ruxandra Balaci.
– Ion Grigorescu, „Documente", Muzeul Național de Artă al României de Artă Contemporană. Curatori: Ion Grigorescu, Ruxandra Balaci.
– „Îngeri", Muzeul Literaturii Române, București. Participă: Marian Zidaru, Victoria Zidaru, Doina Simionescu, Aurel Vlad, Teodor Graur. Curatori: Marian Zidaru, Victoria Zidaru.
– „Spațiu și semn – o dialectică a devenirii imaginii între planeitate și obiect", simpozion în cadrul expoziției retrospective Suzana Fântânaru, Muzeul de Artă, Timișoara. Curator: Alexandra Titu.
– Laurențiu Mogoșanu, „Sculptură", Galeria Catacomba, București.
– Adrian Grecu, „Sculptură sticlă-neon", Galeria Căminul Artei, București.
– „Student Fest '98", Timișoara.
– „Surâsul Giocondei", Festivalul de Performance, Manifestare anuală, Chișinău. Curator: Octavian Ieșanu.
– Bienala intermediART, Oradea, curator Aurel Chiriac. Organizator: Fundația B. Quatros International, Daniel Jarda, Adrian Buzaș.

1999

– Festivalul „Efemer Eclipsa", World Trade Centrer, București. Curator: Alexandra Titu.
– „De-compoziția" – Expoziție în cadrul Festivalului de muzică contemporană, Bacău, organizator Silviu Dănceanu, curator: Alexandra Titu.
– Marian Zidaru, Victoria Zidaru, Sala Kalinderu, Muzeul Național București. Curator: Ruxandra Balaci.
– Festivalul de Performance Anna-Art, Sf. Gheorghe.
– Geta Brăiescu, Muzeul Național de Artă Contemporană.
– Își începe apariția, în România, revista *Balcon*, editată de Ideea Print, Cluj.
– Se inaugurează Centrul Cultural Sinagoga, Cluj.
– Festivalul „GATA", Gala Tinerilor Artiști, Galeria 3/4, Teatrul Național, București.

2000

– Se inaugurează Galeria Space a Centrului Internațional de Artă Contemporană CIAC, str. Șelari, nr. 9-11.
– Festivalul „Periferic", Baia Turcească, Iași. Curator: Matei Băjenaru.

– Festivalul „GATA", sala ARCUB, București. Organizator: Mihai Iancu.
– „ALTFEST", festival de teatru și performance Bistrița (Galeria de artă și Teatrul Municipal, sala Experimentală de teatru, Parcul Ștandrului). Organizator: Mihai Iancu.
– „Transitionland", Muzeul Național de Artă, București. Curator: Ruxandra Balaci.
– Șerbana Drăgoescu, „Erezii plastice/Punctul", tapiserie și carte-obiect, Casa Americii Latine.
– A.M. Agrippa, „Ambient", ciclu „Inimi", Galeria 3/4, Teatrul Național, București.
– Marilena Preda Sânc, „Globul", expoziție intermedia, Galeria Simeza, București.

2001

– Se deschide Galeria Nouă, în spațiul Galeriei Municipiului București susținută de CIAC și Fundația Pro Helveția. Galeria expune fotografie și artă digitală. Curator permanent Aurora Dediu.
– Se inaugurează programul de expoziții și prezentări monografice ale artiștilor media și galeria de la sediul CIAC, str. Șelari, nr. 9-11, București.
– Expoziția „Arta bate arta". Participă: Dan Acostioaie, Olimpiu Bandalac, Iosef Bartha, Geta Brătescu, Matei Băjinaru, Titi Ceară, Mirela Dăuceanu, Teodor Graur, Ion Grigorescu, Petru Lucaci, 2 Meta, Cati Orbulescu, Alina Panțac, Dan Perjovschi, Marilena Preda Sânc, Aurora Dediu, Simona Tănăsescu, Patricia Teodorescu, Roxana Trestioreanu.
– Festivalul „Efemer", ediția a II-a, organizator Fundația Meta, București. Curatori: Aurel Vlad, Fundația Meta, București, Alexandra Titu, Dan Palade.
– „Icoană/Imagine", Galeria Cupola, Iași, expoziție de artă sacră în media tradiționale și noi media. Organizator: Fundația AX-ART, curator: Alexandra Titu.
– Bienala de la Veneția. În Pavilionul românesc: proiectul de artă digitală interactivă on-line de Alaxandru Patatics și Sebastian Bertalan și filmul video *Terra Nova* de George Rasovszky.
– Simpozion „Paradisuri iluzorii". Participă Matei Băjinaru, Olimpiu Bandalac, Mirela Dăuceanu, Teodor Graur, Cati Orbulescu, C. Manolescu, Marilena Preda Sânc, Dan Palade, Simona Tănăsescu, Patricia Teodorescu, Roxana Trestioreanu, Fundația Meta, București.

– Expoziția „Changing of Places“, ATA Center for Contempory Sofia, Bulgaria. Partener de proiect: Marilena Preda Sânc. Participă: Alexandra Titu.
– Se inaugurează Galeria 2 Meta – Atelier , București.

2002

– Apare *Dicționarul de artă modernă și contemporană* de Constantin Prut, Editura Univers Enciclopedic, București.
– Se inaugurează MediaLab Kalinderu, București, ca o secție a Muzeului Național de Artă Contemporană, condusă de Ruxandra Balaci.
– „The Art of The Balkan Countries“, Muzeul de Artă Contemporană Tesalonic. Participă: Marin Gherasim, Marian Zidaru, Romelo Pervolovici.
– Are loc simpozionul de sculptură „Artă și sacralitate“ la Cucuteni. Curator: Alexandra Titu. Organizator: Fundația AXart, Iași.

2003

– Se inaugurează Galeria Mansarda, Facultatea de Artă a Universității de Vest, Timișoara.
– Ingo Gloss, Galeria Triade, Timișoara.
– Suzana Fântânaru, „Studio Life“, Galeria Hellios, Timișoara.
– Marilena Preda Sânc, „Înlăuntrul viului“, expoziție intermedia Studio D.U.O., Bruxelles, Belgia.
– Se inaugurează Galeria Fundației H Arta.
– Bienala Pancevo. Participă Romelo Pervolovici.
– Simpozionul „Artă și sacralitate“, ediția a II-a, la Cucuteni. Curator: Alexandra Titu. Organizator: Fundația AXart.

BIBLIOGRAFIE

ACHIȚEI, Gheorghe, *Artă și speranță*, Ed. Albatros, București, 1974.

ACHIȚEI, Gheorghe, *Ce se va întâmpla mâine*, Ed. Albatros, București, 1972.

ACHIȚEI, Gheorghe, *Frumosul dincolo de artă,* Ed. Albatros, București, 1988.

ARGAN, Giulio Carlo, *Cădere și salvare în arta modernă,* Ed. Meridiaane, București, 1970.

ARGHIR, Anca, *Geta Brătescu,* Ed. Meridiane, București, 1967.

ARGHIR, Anca, GROMMRINGER, Eugen, *Diet Sayler Verranderung,* Ed. Hermanns, München, 1981.

BACHELLARD, Gaston, *Dialectica spiritului științific modern,* Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1986.

BACONSKY, Teodor, *Râsul patriarhilor,* Ed. Anastasia, București, 1996.

BAGDASAR, Radu, *Informatica mirabilis. Arta și literatura de calculator,* Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982.

BAKHTIN, Mikhail, *The Dialogic Imagination,* University of Texas Press, Austin, 1981.

BALACI, Ruxandra, *Pervolovici*, album, Ed. Meta, București, 1996.

BALACI, Ruxandra, *Fotografia – posibilă cronologie a unui capitol experimental,* în *Experimentul,* Ed. CIAC, București, 1997.

BARBOSA, Octavian, *Dicționarul artiștilor români contemporani,* Ed. Meridiane, București, 1976.

BAUDRILARD, Jean, *La societé de consommation,* Ed. Point de la Question, Paris, 1970.

BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des objects,* Ed. Galimard, Paris, 1968.
BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation,* Ed. Galilée, Paris, 1981.
BILL, Max, *Die Gute Form,* Winterthur, 1961.
BLAGA, Lucian, *Cenzura transcendentă,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1993.
BOTEZ, Angela, *Concepte integratoare antice, moderne şi postmoderne,* Ed. Semne, Bucureşti, 1996.
BRĂTESCU, Geta, *Atelier continuu,* eseuri, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985.
BRĂTESCU, Geta, *Atelier vagabond,* eseuri, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1994.
BUGA, Ioan, *Fiinţa înjunghiată,* Ed. Sfântul Gheorghe Vechi, Bucureşti, 2002
BUŞNEAG, Olga, *Arta decorativă românească,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976.
BUTOR, Michel, *Répertoire I-IV,* Paris, 1960-1975.
CARNAP, Rudolf, *Semnificaţie şi necesitate,* Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1972.
CÂRNECI, Magda, *Artele plastice în România 1945-1989,* Editura Meridiane, Bucureşti, 2000.
COCKCROFT, Eva, *Abstract Expressionism. Weapan of Cold War,* în Francis Frascina (edit.), *Pollock and After. The Critical Debate*, Harper and Row Publishers, New York, 1985.
CONNOR, Steven, *Cultura postmodernă,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1995.
DAN, Călin, *Estetica sărăciei,* „Unpluged", Târgu-Mureş, Bucureşti, 1997.
DELEUZE, Gilles, *Diferenţă şi repartiţie,* Ed. Babel, Bucureşti, 1995.
DRIŞCU, Mihai, *Carnet decritic,* Ed. Arta, Bucureşti, 1993.
DUFRENNE, Mickel, *Fenomenologia experienţei estetice,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976.
DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului,* Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2002.
ECO, Umberto, *Kant şi ornitorincul,* Ed. Pontica, Constanţa, 2002.
EVDOCHIMOV, Paul, *Arta icoanei, o teorie a frumuseţii,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1993.
FRANCASTEL, Pierre, *Pictură şi societate,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1969.

FRASCINA, Francis (edit.), *Pollock and After. The Critical Debate,* Harper and Row Publishers, New York, 1985.
FRUNZETTI, Ion, *Pegas între Meduza şi Perseu,* vol. I-II, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1985.
GADAMER, H.G., *Elogiul teoriei,* Ed. Polirom, Iaşi, Bucureşti, 1999.
GAUCHET, Marcel, *Le désenchantement du monde,* Ed. Gallimard, Paris, 1986.
GLEIZAL, Jean-Jacques, *Arta şi politicul,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1999.
GRAY, Camilla, *The great experiment – Russian Art,* Londra, 1962.
GREENBERG, Clement, *Towards a Newer Laocoon,* în Francis Frascina, *Pollock and After*, Ed. Haarper and Row, New York, 1985.
GREGORY, Derek, *Geographical Imaginations,* Ed. Basil Blackwell, Oxford, 1994.
GRIGORESCU, Dan, *Idee şi sensibilitate. Tendinţe în arta plastică contemporană românească.* Ed. Univers, Bucureşti, 1991.
GROH, Klaus, *Aktuelle Kunst in Osteuropa,* Ed. M. Dumont Schauberg, Köln, 1972.
GROZDEA, Mircea, *Tapiseria contemporană românească,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1982.
GUŢĂ, Adrian, *Texte despre generaţia '80 în artele vizuale,* Ed. Paralela 45, Piteşti, 2001.
HABERMAS, J., *Conştiinţă morală şi acţiune comunicaţională,* Ed. All, Bucureşti, 2000.
HEIDEGGER, Martin, *Repere pe drumul gândirii,* Ed. Politică, Bucureşti, 1988.
HEISENBERG, Werner, *Paşi peste graniţe,* Ed. Politică, Bucureşti, 1977.
HJELMSLEV, W. von, *Prolegomena to a Theory of Language,* The University of Wisconsin Press, Madison, 1943.
HORGA, Ioan, *Umanul şi forma,* eseuri, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1993.
HUNTINGTON, Samuel, *Ciocnirea civilizaţiilor şi refacerea ordinii morale,* Ed. Antet, Bucureşti, 2002.
HUTCHEON, Linda, *Politica postmodernismului,* Ed. Univers, Bucureşti, 1997.
IONESCU, Eugène, *Les murs canadiens de Joseph Iliu,* Ed. Arted, Paris, 1973.
JAMESON, Frederic, *The Seeds of Time,* Columbia University Press, New York, 1994.

JIANOU, Ionel, *George Apostu*, Ed. Mayer, Paris, 1985.
JIANOU, Ionel, *Romanian Artists in the West*, Ed. American-Romanian of Arts and Sciences, Los Angeles, 1986.
JUNG, C.G., *Psihologie und Alchimie*, Zürich, 1944.
JUNG, C.G., *Symbolik des Geistes*, Zürich, 1948.
KESSLER, Erwin, *CeARTĂ*, Ed. Nemira, București, 1997.
KLEIN, Robert, *Forma și inteligibilul*, Ed. Meridiane, București, 1977.
KOZLOFF, Max, *Renderings. Critical Essays on a Century of Modern Art*, Ed. Simon and Schuster, New York, 1968.
KRIPKE, Saul, *Numire și Necesitate*, Ed. All, București, 2001.
LEFEBVRE, Henri, *The Production of Space*, Ed. Blackwell, Oxford, 1999.
LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropologia structurală*, Ed. Politică, București, 1978.
LÉVI-STRAUSS, Claude, *Gândirea sălbatică*, Ed. Științifică, București, 1970.
LISTA, Giovani, *La scene moderne*, Ed. Carré, Paris, 1995.
LUPASCO, Stéphane, *Logica dinamică a contradictoriului*, Ed. Politică, București, 1985.
LUPASCO, Stéphane, *L'univers psychique*, Ed. Denöel Gonthier, Paris, 1970.
LYOTARD, Jean-Francois, *Political Writings*, UCL Press, Londra, 1993.
McLUHAN, Marchal, *Pour comprendre les média*, Ed. Mame/Seuil, Paris, 1968.
MERLEAU-PONTY, M., *Phénomenologie de la perception*, Paris, 1948.
MERLEAU-PONTY, M., *Éloge de la philosophie*, NRF, Paris, 1966.
MICHELLI, Mario de, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, București, 1968.
MILLET, Catherine, *La nature du langage dans l'art conceptuel*, în *Catalogue de la Biennale de Paris*, 1971.
MINCU, Marin, *Avangarda literară românească*, Ed. Meridiane, București, 1983.
MOCANU, Titus, *Morfologia artei moderne*, Ed. Meridiane, București, 1973.
MOLES, Abraham, *Sociodinamica culturii*, Ed. Științifică, București, 1974.
MORPURGO-TAGLIABUE, Guido, *Estetica contemporană*, vol. I-II, Ed. Meridiane, București, 1976.

MOSER, Mary Anne, MACLEAD, Douglas (edit.), *Immersed in Technology. Art and Virtual Environments*, MIT Press Cambridge, Mass., Londra, 1996.
NEAGU, Paul, *A Derridean Tornado*, 1965-2000, Generative Art Trust, Londra, 2000.
NEGROPONTE, Nicholas, *Era digitală* (Being digital), Ed. ALL, București, 1999.
OROVEANU, Anca, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, Ed. Meridiane, București, 2000.
PANOFSKY, Erwin, *Artă și semnificație*, Ed. Meridiane, București, 1980.
PASSCHUTT, Christina, *Les avantagardes de l'Europe centrale*, Ed. Flammarion, Paris, 1988.
PAVEL, Amelia, *Traiectorii ale privirii*, Ed. Meridiane, București, 1990.
PAVEL Amelia, *Victor Brauner*, Ed. Arc, București, 1999.
PETRESCU, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Ed. Paralela 45, București, 1993.
PFOHL, Stephen, *Death at the Parasite Café: Social Sciens (Fictions) and the Postmodern*, Ed. Macmillan, Londra, 1992.
PINTILIE, Andrei, *Tendances constructivistes dans l'art roumain contemporain*, în Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts, tome XX, 1983.
PINTILIE, Ileana, *Acționismul în România în timpul comunismului*, Ed. Ideea Design et Print, Cluj, 2000.
PLEȘU, Andrei, *Ochiul și lucrurile*, Ed. Meridiane, București, 1996.
PRUT, Constantin, *Dicționar de artă modernă*, Ed. Albatros, București, 1982.
PRUT, Constantin, *Dicționarul de artă modernă și contemporană*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2002.
RACHIERU, Adrian Dinu, *Elitism și postmodernism*, Ed. Garuda-Art, Chișinău, 2000.
RICŒUR, Paul, *Conflictul interpretărilor* (eseuri de hermeneutică), Ed. Echinox, Cluj, 1999.
RIEMSCHNEIDER, Burkhard, GROSENIK, Uta (edit.), *Art at the Turn of the Millennium*, Ed. Taschen, Köln, 1999.
RORTY, Richard, *Philosophy and the Miror of the Nature*, Ed. Allan R. Malkhowich, Londra, 1979.
ROSENBERG, Harold, *Art and Other Serious Matters*, The University of Chicago Press, Chicago, Londra, 1985.
RUSH, Michael, *New Media in Late XXth Century*, Ed. Thames and Hudson, Londra, 1999.

SARTRE, Jean Paul, *L'Imaginaire,* NFR, Paris, 1940.
SCHILERU, Eugen, *Scrisoare de dragoste,* Ed. Meridiane, București, 1971.
SEVASTRE, Ștefan, Catalogul expoziției „Studiul“, Timișoara, 1980.
SOROS, George, *Despre globalizare,* Ed. Polirom, Iași, 2002.
SOROS, George, *Pentru o transformare a sistemului sovietic,* Ed. Humanitas, București, 1991.
SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics,* Ed. Methuen, Londra, New York, 1987.
STILES, Kristine, SELZ, Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art,* University of California Press, Los Angeles, 1996.
TITU, Alexandra, *13 pictori români contemporani,* Ed. Meridiane, București, 1983.
TITU, Alexandra (edit.), *Experimentul în arta românească după 1960,* Ed. CSAC, București, 1997.
TODOROV, Tzvetan, *Teoriile simbolicului,* Ed. Univers, București, 1983.
TÖFFLER, Alvin, *Le choc du futur,* Ed. Denoël, Paris, 1971.
ȚOCA, Mircea, *Pictori clujeni,* Ed. Meridiane, București, 1977.
VATTIMO, Gianni, *Etica interpretării,* Ed. Pontica, Constanța, 2000.
VLASIU, Ioana, *Anii '20, tradiția și pictura românească,* Ed. Meridiane, București, 2000.
WALLERSTEIN, Immanuel, *Sistemul mondial modern,* vol. I-II, Ed. Meridiane, București, 1992.
* * * *Horia Bernea*, album, cu texte de Andrei Pleșu, Coriolan Babeți și Ruxandra Balaci, Muzeul Național de Artă al României, București, 1997.
* * * *Iluminating Video. An Essential Guide to Video Art,* Ed. Aperture and Bay Area Video Coalition, New York, 1990.

LISTA ILUSTRAȚILOR

1. Roman Cotoșman, *Quaternar*, instalație, 1968.
2. Florian Maxa, *Picto-obiect*, materiale diverse, 1968.
3. Paul Gherasim, *Logos III*, ulei pe pânză, 1970.
4. Romul Nuțiu, *Șapte forme pictate*, 1969.
5. Ana Lupaș, *Instalație umedă*, 1971.
6. Constantin Flondor, *Relații între cinci poliedre*, schiță, 1971.
7. Grupul Sigma, *Turn informațional*, proiect, 1971.
8. Mihai Olos, *Aur și grâu,* acțiune, Mina Herja, Maramureș, 1972.
9. Ilie Pavel, Imagine din preliminariile expoziției „13 artiști români“ la Galeria Richard Demarco, Edinburgh, 1971.
10. Marin Gherasim, *Urban,* tehnică mixtă pe pânză, 1972.
11. Constantin Baciu, Machete pentru obiecte cinetice utilitare (*Girocord, Instalație eoliană*), 1972-1976.
12. Horia Bernea, Imagine din atelier cu *Prapor umbrelă,* 1977.
13. Horia Bernea, *Prapor,* ulei pe pânză, 1973.
14. *Experimentul de la Bârlad.* Pictorul Corneliu Vasilescu în fața unui panou pictat, 1973.
15. Paul Neagu, *Going Tornado*, performanță, 1975.
16. Elena și Doru Tulcan, *Acțiune pentru apă, aer, foc și pământ,* 1975.
17. Ștefan Bertalan, *Vedere asupra experimentului de implantare a unor corpuri membrană cu dublă curbură tensională în mărimea de ordine a pădurii*, 1976.
18. Andrei Cădere în acțiunea sa din Muzeul de Artă din Bruxelles, 1976.
19. Geta Brătescu, *Stâlpii,* instalație cu fotografie pe hârtie milimetrică, 1982.

20. Napoleon Tiron, *Om*, lemn, 1986.
21. Daniela Grușevschi, *Tunelul*, instalație, voal de hârtie,1986.
22. Șerbana Drăgoescu, *Trepte A*, ambient cu păpuși create de Aida Petrarian, 1987.
23. Wanda Mihuleac, *Byzanthinicon*, instalație, 1988.
24. Teodor Graur, *Scaun negru și ciocan*, obiecte pictate, 1992.
25. Ion Bitzan, *Turnul*, instalație, 1992.
26. Suzana Fântânariu, *Mumia*, performanță, Festivalul Europa de Est, Timișoara, 1993.
27. Üto Gustav și Konya Reka, *Etna III*, acțiune, Festivalul AnnArt, Lacul Sfânta Ana, 1993.
28. Sandor Bartha, *Lecția de respirație*, montaj foro, 1993.
29. Dan Perjovschi, *Tautologie*, performanță, Festivalul Europa de Est, Timișoara, 1993.
30. Roxana Trestioreanu, *Eu printre ceilalți*, montaj foto, 1994.
31. subReal cu Shozo Shimamoto, *Comunicare*, performanță, 1994.
32. Ștefan Sevastre, *Fără titlu*, ulei pe pânză, 1995.
33. Marian Zidaru, *Valiza Regelui*, instalație, 1995.
34. Mircea Florian, *Instalație*, în expoziția „Experiment", București, 1996.
35. Olimpiu Bandalac, *Discursul*, performanță, 1996.
36. Sorin Vreme, *Albă ca zăpada și cei șapte pitici*, instalație video, 1996.
37. Nicolae Onucsan, *Balet rigid de sfârșit de secol*, imagini din video film, 1996.
38. Alexandru Antik, *Lepădarea pielii*, performanță, Festivalul Europa de Est, Timișoara, 1996.
39. Diet Sayler, *Instalație*, Timișoara, 1997.
40. Darie Dup, *Paturi salvatoare*, instalație, 1997.
41. Alexandru Patatics, *Instalație media*, Expoziția Ad Hoc, 1997, Muzeul Ludwig, Budapesta.
42. Pavel Brăila, *Acțiune*, Festivalul „Surâsul Giocondei", Chișinău, 1998.
43. Romelo Pervolovici, *Telefoanele*, instalație, expoziția „De-compoziția", Galeria Muzeului de Artă, Bacău.
44. Marilena Preda Sânc, *Globul*, 1999.
45. Matei Bäjenaru, *Citind*, Festivalul „Surâsul Giocondei", Chișinău, 1998.
46. Mirela Dăuceanu, *Muzeul meu de artă contemporană*.
47. Dan Mihălțianu, *Liquid Cities 01*, film video, detaliu, 2001.

48. Sorin Dumitrescu, *Mâna Arhanghelului Mihail*, sculptură, detaliu, 2001.
49. Lia Perjovschi, *Sens*, lucrare de artă conceptuală, 10 pagini A4, Revista *Balcon*, 12/2000.
50. Mircea Kantor, *Chibrituri*, obiecte, 2002.
51. Cristian Paraschiv, *Fantome du Plaisir*, expoziție din ciclul *Bio-arta*, Graz și Paris, 2003.

INDICE

Abakanovici, Margareta, 92
Achiţei, Gh.,11
Agam, Yaacov, 88
Agrippa, A.M., 71
Almăşanu Popa, Doina, 74
Almăşanu, Virgil, 69
Ambrozie, 182
Anania, Valeriu, 171
Antik, Alexandru, 119, 137-139, 164, 213, 216, 225
Apostolescu, Ana Emilia, 202
Apostu, George, 68, 91, 181, 209-211
Arbus, Diane, 31
Archipenko, Alexander, 87
Argan, Giulio Carlo, 20, 200
Arghezi, Tudor, 168
Avrămescu, Marcel, 206

Baasz, Imre, 163, 218
Bachelard, Gaston, 14, 18, 20, 23, 86, 199-200
Baciu, Constantin, 94, 235
Baconsky, Teodor, 171, 174, 190
Bahtin, Mihail, 44
Balabuz, Cristina, 126
Balaci, Ruxandra, 130, 135, 160, 165, 205, 223-116
Bandalac, Olimpiu, 9, 124, 126, 128, 134, 135, 138, 163, 216, 222, 236
Barbu, Ion, 169
Barbu, Vlad, 131
Bartha, Iosef, 9, 60, 227
Bartha, Sandor, 60, 120, 164, 236
Bataille, Georges, 174
Baudrillard, Jean, 44, 65, 116, 174, 201-205
Bauhaus, Şcoala, 73, 107, 200, 224
Bădărău, Nicolae, 152, 219
Băjenaru, Matei, 60, 120, 123, 137, 156, 225, 236
Bălăcescu, Lucia Dem., 162
Bănăţeanu, Tancred, 171
Bătrânu, Ioana, 163, 165, 179, 222, 224
Beke, Lazslo, 124, 205
Bense, Max, 75
Beloescu, Călin, 109, 107, 133, 217
Berciu, Dumitru, 171
Bergson, Henri, 87
Berindei, Gheorghe, 182, 210
Bernea, Ernest, 69, 169
Bernea, Horia, 69, 72, 96, 100, 129, 178, 183, 185, 193-194, 206-210, 222-226

Bertalan, Sebastian,138, 227
Beuys, Joseph, 29, 65, 85, 109, 180
Bever, T.G., 16
Bill, Max, 74, 77, 203
Bitzan, Ion, 69, 72, 96, 99, 193, 209, 210, 220-225
Blaga, Lucian, 169, 206
Bode, Arnold, 64
Bonaparte, Marie, 16
Bone, Rudolf, 205, 219
Botez, Angela, 206
Brătescu, Geta, 8, 72, 96, 101, 102, 104, 113, 124, 126, 128, 131, 188, 205, 209, 211, 220, 224
Brâncuşi, Constantin, 68, 91, 200, 209, 211, 225
Breazu, Marcel, 68
Buga, Ioan, 157, 171, 174, 197
Bunea, Marcel, 9, 164, 188
Burri, Alberto, 88
Busiceanu, Codruţa, 202
Butor, Michel, 103, 204

Cage, John, 74, 88
Calder, Alexander, 203
Calmac, Eugen, 203
Caloenescu, Adina, 79, 90
Cădere, Andrei, 100, 203, 212
Cărtărescu, Mircea, 59
Călţia, Matei, 106
Cândea, Virgil, 171
Cârneci, Magda, 136, 162, 206
Ceară, Titi, 95, 186, 227
Chadwick, Lynn, 88
Chagall, Marc, 28
Cheptea, Savel, 94
Chintilă, Andrei, 163
Chira, Alexandru, 164, 195, 214, 223
Chirileanu, Ciprian, 156
Chomsky, Noam, 16
Christo, 30
Ciato, Victor, 94
Cioran, Emil, 169
Cleopa, Părintele, 198
Cockcroft, Eva, 63, 200
Codina, Marie Thérèse, 92
Comănescu, Nicolae, 126, 140, 165, 205
Comte, Auguste, 39
Connor, Steven, 44, 46, 99, 201
Cotoşman, Roman, 209-211
Covătaru, Dan, 91
Covrig, Doru, 98, 214, 223
Crainic, Nichifor, 168
Crăciun, Constantin, 69
Culianu, Dan Petru, 170

Daicoviciu, Hadrian, 171
Dalí, Salvador, 31
Dan, Călin, 124, 135, 139, 163-164, 214, 216, 220-221
Dan, Liviana, 163, 216
Dan, Nicuşor, 206
Dan, Suzana, 165
Dandara, Alexandra, 124
Dăuceanu, Mirela, 60, 95, 105, 136, 191, 223, 236
Dediu, Aurora, 95, 124, 136, 223, 226
Deleuze, Gilles, 174
Derrida, Jacques, 173
Dilthey, W., 21
Dinu, Liviu, 206
Dionisie, Pseudoareopagitul, 182
Doctor, Titu, 203
Doesburg, Teo van, 74, 78
Doinaş, Ştefan Augustin, 171
Douglas, Gordon, 33
Drăgan, Vasile, 127
Drăguţ, Vasile, 171, 175
Drişcu, Mihai, 8, 135, 147, 211-214
Duchamp, Marcel, 34
Dumitrescu, Sorin, 101, 171, 179, 187, 193, 198, 213-224
Dumitrescu, Vladimir, 171

Dumitriu, Alfred, 186
Dumitru, Raluca, 124
Dummett, Michael, 24
Dup, Darie, 186-187
Durand, Gilbert, 16, 39, 64, 184, 187, 199-204
Dutenham, Kurstin, 35
Duţu, Alexandru, 171

Eco, Umberto, 206
Eggeling, Viking, 88
Eisenstein, Serghei, 31
Eliade, Mircea, 169, 187
Epure, Şerban, 79,, 211, 213
Euroartist, 9, 134
Evdokimov, Paul, 184

Fântânariu, Suzana, 99, 101, 193
Ferencz, Sandor, 22
Firon, Aniela, 163
Flavin, Dan, 88
Floe, 165, 205
Flondor, Constantin, 72-73, 78, 93, 107-108, 124, 128, 178, 183, 190, 205, 209-216
Florescu, Radu, 171
Florian, Mircea, 120, 215-216
Fluxus, Mişcare, 31, 89, 109, 200
Foucault, Michel, 44, 173
Frasina, Francis, 200
Fumagalli, G., 205

Gabo, Naum, 87
Gadamer, Hans Georg, 153, 157, 206
Gaga, Victor, 91, 210
Galeriu, Constantin, 198, 206
Găină, Dorel, 98, 123, 134, 221
Georgescu, Lucian, 152, 212
Gerendi, Anikó, 99, 123
Ghenoiu, Ion, 171
Gherasim, Marin, 70, 83, 179, 185, 193, 214
Gherasim, Paul, 80, 82, 176, 182, 191, 209-214
Ghiaţă, Dumitru, 162
Girard, René, 174
Glass, Ingo, 76
Gleb, 92
Gleizal, Jean, 64, 66, 202
Gorduz, Vasile, 186, 194, 214
Graur, Victor,
Grav, Grup, 33, 72, 88
Greenberg, Clement, 63, 202
Gregory, Derek, 202
Greimas, 16, 173
Grigore de Nisa, 182
Grigorescu, Ion, 43, 72, 80, 99, 102, 104, 114, 118, 123-126, 128-131, 161, 187, 190, 193, 211, 213-215, 224
Grigorescu, Lucian, 162
Grigorescu, Ruxandra, 99, 105, 219
Grigorescu, Vincenţiu, 80
Grigorie de Nazians, 182
Grup 1 1 1, 73, 90, 93, 131, 209-211
Grup 2D, 136
Grup Intermedia, 221
Grup Meta, 120, 164
Grup 2 Meta, 164, 226, 228
Gruppo N, 88
Gruppo O, 88
Gruppo T, 88
Gruşevschi, Daniela, 95, 154, 157
Guguianu, Catalin, 163
Gutai, 30, 117, 200

Habermas, Iurgen, 21, 199
Hajdu, Istvan, 194
Hartmann, Nicolai, 164, 206
Hăulică, Dan, 171, 212, 210
Hegel, G.W.F., 20
Heidegger, Martin, 19, 21, 87, 169, 187
Hicks, Sheila, 92
High Red Center, 30
Hjelmslev, W. von, 83, 203

Horga, Ioan, 11
Huntington, Samuel, 48-49, 202
Hutcheon, Linda, 32, 135

Igazsag, Radu, 124
Iliescu-Călineşti, Gheorghe, 91, 209
Ioan Damaschin, 182
Ioan Metafrast, 182
Ionescu, Nae, 169
Iordanova, Dilmana, 124, 165
Iorga, Bogdan, 126, 140
Isou, Isidore, 35

Jacobsen, Roman, 16
Jameson, Frederic, 143, 205
Jung, C.G., 15, 22, 142, 162, 187, 199
Juvara, Ruxandra, 112

Kabakov, Ilia, 43
Kabdanska, Mihaela, 124, 165
Kancsura, Ştefan, 77-78
Kandinsky, Wassili, 28
Kantor, Mircea, 124, 237
Kantor, Tadeusz, 43
Kazinsky, Gabriel, 74
Kessler, Erwin, 173, 206, 221-224
Kinema Ikon, Grup şi Revista, 78, 123-126, 132, 139, 200, 211, 217-218, 224,225
Kiraly, Iosif, 165, 202, 206, 217, 219, 221, 224
Klein, Robert, 205
Klein, Yves, 29
Kosuth, Josep, 35
Kramer, 88
Kripke, Saul, 24, 34, 173, 200
Kulik, Ivan, 43, 180
Kundera, Milan, 43

Lacan, Jacques, 16
Lartigue, Jacques Henri, 31
Lefebvre, Henri, 143, 205
Leibniz, G.W., 167
Lennemberg, Erik, 16
Leonardo da Vinci, 108, 132
Lévi-Strauss, Claude, 201-202, 205
Ligetti, 65, 82
Liiceanu, Gabriel, 172
Lista, Giovanni, 111, 205
Loewenstein, Rudolf, 16-17
Lorenz, Konrad, 16
Lucaci, Petru, 71, 227
Ludwig, 56, 224
Lupasco, Stephan, 15, 34, 86, 203
Lupaş, Ana, 92, 103, 110, 114, 190, 195
Lupşa, Sorin, 9, 126, 140
Lyotard, Jean-François, 44-45, 201

Maftei, Adrian, 101, 154
Maicu, Horia, 204
Malevici, Kazimir, 28, 64, 83
Malina, 88
Mamali, Cătălin, 152, 212
Man, Călin, 226
Man Ray, 31
Manolescu, Maria, 120, 202
Manzoni, Piero, 85
Marchiş, Justin, 176
Mardale, Mariana, 154
Marinetti, E.T., 25, 200
Mattis-Teutsch, Grup, 68, 202
Maturana, 19, 199
Mavrodin, Henri, 72, 209, 211
Maxa, Florin, 77, 99, 214
Maxy, M.H., 182
Mayer, Grace, 31, 200
Mănoiu, Valentin, 133
McLuhan, Marshal, 18, 47, 98, 199, 204
Mehedinţi, Simion, 169
Mehler, T.J., 16
Memmi, Albert, 42
Mereuţă, Iulian, 112, 211

Meschendorfer, Harald, 202-203
Meta, Fundaţie, 120
Mihai, Horea, 80, 210
Mihăescu, Florin, 171
Mihălţianu, Dan, 99, 104-105, 128, 134, 206, 216-217, 219-222, 237
Mihuleac, Wanda, 79, 101, 110, 114-115, 118, 135, 188, 206, 214-217, 236
Millet, Catherine, 35, 185, 200
Mirea, Ion, 68, 203, 209, 219
Mitroi, Florin, 129, 183, 194
Mladin, Valeriu, 205
Mocanu, Titus, 83
Mogoşan, Laurenţiu, 188, 194, 224, 226
Mohanu, Dan, 175
Moholy-Nagy, László, 72, 87
Molnar, Zoltan, 74, 210
Monah, Dan, 171
Mondrian, 83
Moraru, Teodor, 71, 221
Munari, Bruno, 88
Mureşan, Gelu, 78, 161
Murnu, Ion Lucian, 194
Muybridge, Eadweard, 31

Nam June Paik, 33
Nasta, Dan, 207
Neagu, Paul, 72, 83, 96, 112, 117, 146, 185, 188, 210-213, 221-223
Negreanu, Matei, 154
Nicodim, Ion, 193, 210, 212
Nicolescu, Costion, 171
Niculiu, Florin, 194
Nietzsche, 20-22, 87, 167, 187
Nitsch, Hermann, 85
Noica, Constantin, 172
Nuţiu, Romul, 71, 99, 210-211
Nuţiu, Simona, 156, 218

Oişteanu, Andrei, 99, 206, 215-220
Olariu, Iulian, 185
Olos, Mihai, 8, 69, 75, 90, 110, 113-114, 147-148, 190, 195, 212, 235
Onucsan, Nicolae, 80, 123, 134, 137, 161, 216, 222
Orbulescu, Cati, 95, 157, 224, 227
Oroveanu, Mihai, 135, 180, 165, 218

Palade, Dan, 179, 191, 227
Palade, Vasile, 171
Pallady, Theodor, 182
Pamfil, Eduard, 73
Pane, Gina, 29
Paraschiv, Cristian, 85, 117-118, 214-215, 237
Pascu, Caius Ovidiu, 203
Pasternak, Boris, 43
Paştină, Horia, 179, 183
Patatics, Alexandru, 124, 126, 131
Pavel, Amelia, 170, 206
Pavel, Ilie, 72, 100, 210-211
Păduraru, Neculai, 186
Penţac, Alina, 126, 165, 205
Perahim, Jules, 162
Perjovschi, Dan, 9, 60, 990 121, 123
Perjovschi, Lia, 99, 115, 134, 165, 191, 205, 220
Pervolovici, Romelo, 91, 95, 120, 193, 202, 223, 224, 228
Petrescu, Paul, 171
Petruţiu, Liana, 124
Pevsner, Anton, 87
Pfohl, Stephen, 45, 201
Piaget, Jean, 16
Peirce, Charles S., 16
Pillat, Ion, 169
Pintilie, Andrei, 75, 80, 203
Pleşu, Andrei, 172, 174, 214, 229
Ploscaru, Ileana, 99, 218

Poldipny, Iulius, 74
Pomokomo, 33, 35
Pop, Ioan Augustin, 71
Popa, Aurelian Octav, 203
Popescu, Doru, 124
Preda Sânc, Marilena, 9, 61, 99, 118, 126, 128, 136, 161, 163-165, 215, 219, 220, 224-227
Procopovici, Radu, 135, 215
Prolog, Grup, 80, 108, 178, 187, 190-191, 203, 222
Protase, D., 171
Prut, Constantin, 171, 228
Prut, Mălina, 157, 165

Raboca, Nora, 164
Radu, Silvia, 186, 209
Răducanu, Miriam, 115
Rasovszky, George, 137, 224, 227
Răducă, Gheorghe, 171
Rădulescu-Motru, Constantin, 169
Richter, Hans, 88
Ricœur, Paul, 202-203
Riley, Bridget, 88
Rişcuţia, Cantemir, 171, 194
Roesler, Florian, 35, 199
Roman, Botoş L., 202
Rorty, Richard, 15, 174, 199
Rosenberg, Harold, 21, 63, 199, 202
Rostopasca, Grup, 106, 124, 139, 140, 165, 205
Roth, John, 15
Rush, Michael, 163, 206
Ruţă, Laurenţiu, 101, 131, 216

Sabău, Gheorghe, 132, 211, 217
Sandqvist, Tom, 170, 206
Sartre, Jean-Paul, 167,
Saussure, Ferdinand de, 16
Sayler, Diet, 74, 83, 210, 220
Sălişteanu, Ion, 71, 211, 212
Sârbulescu, Mihai, 179, 183, 222, 224
Schöffer, Nicolas, 88, 95
Schwarzkogler, 29
Schwitters, Kurt, 34
Scriba, Decebal, 110, 206, 217, 219
Scriba, Nadina, 206, 217, 219
Scrima, Andrei, 206
Sevastre, Ştefan, 80-83, 182, 203, 215, 220, 223
Shimamoto, Shozo, 117
Sigma, 8, 75-76, 93, 95, 104, 107-108, 112, 131-132, 178, 190, 200, 211, 213
Sofian (Părintele Valentin Boghiu), 206
Soljeniţân, Alexandr, 43,
Solomon, Alexandru, 127, 131, 222
Soros, George, 47, 201, 202
Spătaru, Mircea, 219, 224
Spivak, Chkravortyy Gayatri, 201
Spurr, David, 42
Stanciu, Dan, 206, 217, 219
Stănescu, Nichita, 135, 214
Stăniloaie, Dumitru, 170, 198, 206
Stelark, 30, 36, 200
Sterian, Margareta, 182
Stoicoviciu, Liviu, 78, 211
Stroheim, Erich von, 31
subReal, 9, 60, 103, 104, 117-118, 133, 139, 217, 219-220, 223
Szarkowski, John, 31

Şerban, Andrei, 59
Şetran, Vladimir, 96, 209, 210

Tatlin, Vladimir, 87
Taveland, Claus, 35
Theodorescu, Răzvan, 171
Tinguely, Jean, 88

Tiron, Napoleon, 84, 222
Titu, Alexandra, 154, 212, 218, 220, 223-224, 226-228
Tobey, Marc, 28
Tohatan, Mircea, 163
Toma, Claudiu, 156
Toma, Viorel, 74
Trestioreanu, Roxana, 9, 99, 105, 124, 133, 136, 191, 218, 220, 227
Tudor, Sandu, 169
Tulcan, Doru, 78, 107-108, 123, 128, 131, 211-214
Turcea, Daniel, 169, 173
Turing, Allan, 35
Turrel, James, 88
Tzara, Tristan, 170

Ţăran, Lucian, 95
Ţăruş, Sorana, 165

Uexkûll, J., 16
Ujvarossy, Lazslo, 134, 222
Ulea, Sorin, 171
Uriburu, 180
Utö, Gustav, 156, 219, 221

Vajda, Andrej, 43
Van Gogh, Vincent, 35
Varela, 19, 199
Vasarely, Victor, 78, 88
Vasilescu, Corneliu, 8, 71, 152, 203, 212
Vasiliu, Anca, 192, 215
Vasiu, Dinu, 202
Vattimo, Gianni, 8, 20, 21, 40, 173, 199
Vătămanu, Mona, 126, 140, 165, 205
Vătăşianu, Virgil, 171
Vâlsan, Iuliana, 165
Vigh, Istvan, 8, 95, 147, 211
Vlad, Aurel, 95, 186, 194, 219, 225-227
Vlasiu, Ioana, 11, 112
Vlăduţă, Bogdan, 194
Voiculescu, Vasile, 169
Vreme, Sorin, 131, 137, 156, 218
Vreme, Tudor, 60, 126, 131, 137, 224
Vulcănescu, Mircea, 169
Vulpe, Radu, 171

Wagenar, Aake, 35
Wallerstein, Immanuel, 46, 49-50, 202

Zidaru, Marian, 120, 189, 190, 193, 196-197, 219, 224, 226, 228
Zidaru, Victoria, 120, 189, 190, 193, 197, 219, 224, 226

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE 5

Capitolul I
EXPERIMENTALISMUL –
UN CONCEPT DESCHIS 13

Capitolul II
GLOBALISM ȘI RECURENȚĂ
A PROBLEMEI SINCRONISTE 41

Capitolul III
MITUL FORMEI PURE.
RESEMANTIZĂRI ALE
TIPOLOGIILOR ABSTRACTE 63

Capitolul IV
SEMANTICI ALE MATERIALITĂȚII
ÎNTR-O EPOCĂ POZITIVISTĂ 85

Capitolul V
INTEGRAREA NOILOR TEHNOLOGII.
REALITATE – INTERMEDIERE A
NOULUI INSTRUMENTAR ȘI
EXPERIENȚĂ ESTETICĂ 122

Capitolul VI
ARTA ȘI SPAȚIUL
EXPERIENȚEI SOCIALE 141

Capitolul VII
PARADOX ȘI SINTEZĂ –
EXPERIMENTUL ȘI
SPAȚIUL RESACRALIZAT 166

NOTE 199
CRONOLOGIE 209
BIBLIOGRAFIE 229
LISTA ILUSTRAȚIILOR 235
INDICE 239

Redactor: GHEORGHE BALA
Tehnoredactare computerizată: RAMONA SANDU

Tipărit la C.N.I. „Coresi" S.A.

Biblioteca de artă

615

Arte. Civilizații. Mentalități

experimentul în arta românească după 1960

O cultură se înscrie în discursul universal nu numai prin realitatea sa imediată, ci și prin capacitatea de a reflecta asupra propriilor sale premise, soluții, strategii și angajamente. Această carte, rezultat al unei cercetări a artei românești de după 1960, urmărește să pună în lumină, din perspectiva tendințelor inovatoare, experimentale, participarea la tensiunile, conflictele, mutările de perspectivă ale artei universale, în care se suprapun un modernism târziu, un ultramodernism, postmodernismul și tendințele actualității. Participarea nu s-a făcut de pe pozițiile unei preluări de idei, de semnificații și morfologii, cu complezența grăbită a unei provincii care își ignoră voit propriile probleme, propria identitate, ci se construiește dintr-o serie de opțiuni politice, estetice, existențiale. Am dorit ca volumul să contribuie la cunoașterea artei contemporane românești, a unor artiști a căror anvergură culturală și fermitate de opțiuni exprimă experiența omului contemporan. Este o cercetare critică, formulând la rândul său o atitudine.

ALEXANDRA TITU

ISBN 973-33-0484-0